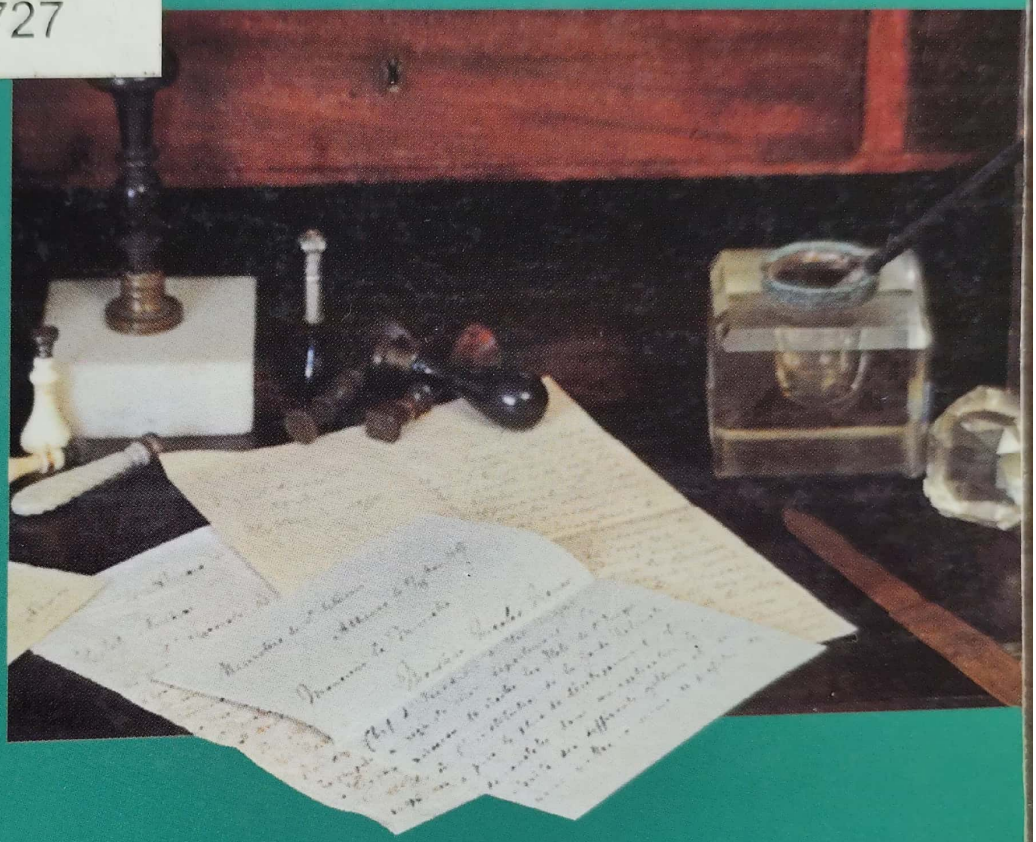
EUGEN SIMION (coordonator)
FLORINA ROGALSKI
ANDREI GRIGOR

III 28727



ANALIZE ȘI SINTEZE LITERARE PENTRU LICEU

Scriitori canonici și opere reprezentative

GRUPUL EDITORIAL CORINT

Scanned with OKEN Scanner

EUGEN SIMION (coordonator)
FLORINA ROGALSKI
ANDREI GRIGOR

ANALIZE ȘI SINTEZE LITERARE PENTRU LICEU

Scriitori canonici și opere reprezentative

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
"GH. ASACHI"
IAȘI

765757

GRUPUL EDITORIAL CORINT
București, 2004

Coperta: Walter Riess

Redactor: Cornelia Gârmacea

Tehnoredactare computerizată: Lucian Curteanu

Contribuția autorilor:

- **Eugen Simion:** coordonarea volumului și articolele critice (cu excepția celor pentru Lucian Blaga și Camil Petrescu).
- **Florina Rogalski:** analizele pentru următorii scriitori: Mihai Eminescu, Ion Creangă, I.L. Caragiale, Ioan Slavici, George Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu.
- **Andrei Grigor:** analizele și sintezele pentru scriitorii: Titu Maiorescu, G. Călinescu, E. Lovinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
SIMION, EUGEN
Analize şi sinteze literare pentru liceu : scriitori canonici şi opere reprezentative / Eugen Simion (coordonator), Florina Rogalski, Andrei Grigor. – Bucureşti : Corint 2004.
Bibliogr.
ISBN 973-653-607-6

I. Rogalski, Florina
II. Grigor, Andrei

821.135.1.09(075.35)

Comenzi și informații:

Editura CORINT
Difuzare:
Str. Teodosie Rudeanu nr. 21, sector 1, București
Tel.: 222.19.49; 223.19.28; fax: 222.40.34
www.edituracorint.ro
E-mail: corint@dnt.ro

ISBN: 973-653-607-6

Scanned with OKEN Scanner

CUVÂNT ÎNAINTE

Conform noii structuri (care se aplică din 2003) de verificare a cunoștințelor și a competențelor la disciplina limba și literatura română din cadrul examenului de Bacalaureat 2004, atât proba scrisă, cât și cea orală se bazează pe o programă de examen care prevede cunoașterea de către absolvenții de liceu a trăsăturilor fundamentale ale creațiilor majore aparținând unor mari scriitori români numiți convențional „autori canonici". Fără să îi studieze monografic, elevii trebuie să cunoască principalele opere scrise de aceștia, să facă dovada înțelegerii conținutului de idei reflectate în abilitatea practică de a le prezenta pe scurt, să sesizeze tema centrală și motivele literare adiacente, să analizeze cu mijloace adecvate fragmente artistice selectate din toate genurile (liric, epic, dramatic). În aceeași măsură, este necesar ca elevii să recunoască conceptele operaționale aferente și să le aplice contextului dat spre interpretare, să identifice elemente aparținând domeniului „limbă și comunicare", care particularizează caracteristicile limbajului operelor literare studiate. Dacă primul subiect de **examen scris** vizează evaluarea **capacității de analiză** în interpretarea unui text artistic dat la prima vedere, al doilea subiect propune redactarea unor texte variate cu destinație funcțională, iar al treilea subiect măsoară **performanța de sinteză**, de aplicare a achizițiilor cognitive la un context cultural general, adică abilitățile critice integratoare dovedite de absolvenți în variate eseuri structurate pe teme și obiective literare mai largi (menționate clar la precizările legate de proba scrisă a examenului de bacalaureat). În cazul **probei orale**, de asemenea, este vizată capacitatea de înțelegere a unui text la prima vedere, dar aplicația se face pe unul **nonliterar**, alături de susținerea unei **expuneri** (discurs argumentativ) pe o problematică din domeniul literaturii române. Așadar, **competența particulară** de înțelegere și interpretare a unei opere literare (sau a unui fragment reprezentativ) se reunește cu aceea **generală**, referitoare la capacitatea de a introduce fragmentul într-un întreg cu valoare estetică.

În consonanță cu precizările făcute, autorii de manuale alternative de liceu pentru limba și literatura română publicate la Editura Corint au elaborat această lucrare de **analize și sinteze** în același timp, perfect corelată cu aceea dedicată **modelelor de subiecte** (rezolvate și propuse spre rezolvare) – *Limba și literatura română. Bacalaureat 2004* (autori: Eugen Simion – coordonator –, Florina Rogolski, Daniel Cristea-Enache), ambele menite să vină în sprijinul absolvenților care trebuie să facă dovada abilităților interpretative în domeniul estetic și a capacității de exprimare orală și scrisă corectă și elevată, dobândite concomitent pe durata învățământului liceal. În lucrarea de față, sunt prezentate intenționat **alte texte literare și critice** (decât cele selectate în manualele Editurii Corint – dar prezente în alte manuale în uz – sau pentru realizarea modelelor de subiecte) aparținând celor **16 scriitori canonici** prevăzuți în programa de bacalaureat, tocmai pentru a lărgi câmpul epistemologic (de cunoaștere) al elevilor și pentru a le spori candidaților șansele de reușită la examen. Creațiile beletristice alese sunt reprezentative pentru ansamblul operei fiecărui autor și studierea lor generează o

Scanned with OKEN Scanner

cunoaștere mai aprofundată, mai aplicată pe textele propriu-zise, fiindcă recurge la analize detaliate de conținut și de formă artistică.

Alături de **modelele de analize literare** (care particularizează specificitatea conținutului de idei și mai ales realizarea acestuia într-un plan lingvistic și stilistic original pentru fiecare scriitor), sunt prezente **eseurile de sinteză teoretic-aplicativă** (numai pentru marii critici) și **reperele critice actuale**, în măsură să le ofere tinerilor absolvenți cele mai noi opinii avizate în domeniul literaturii naționale.

Corelând informațiile bogate, oferite de manualele școlare pentru clasele a X-a, a XI-a și a XII-a apărute sub sigla Editurii Corint, cu analizele și sintezele din această lucrare și cu exercițiile practice din lucrarea auxiliară dedicată modalităților de rezolvare a subiectelor pentru examen — *Limba și literatura română. Bacalaureat 2004* —, absolvenții de liceu vor avea la dispoziție un **set complet de instrumente teoretice și practice** absolut necesare dobândirii competențelor evaluate — cu exigență sporită — la Bacalaureat 2004.

În aceeași măsură, analizele și sintezele din prezentul volum le sunt utile candidaților care se pregătesc pentru admiterea în învățământul superior la facultățile de profil.

Autorii își asumă individual întreaga responsabilitate privind exactitatea informației și originalitatea interpretării textelor.

Succes la examen!

Autorii

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI EMINESCU

SATIRA POLITICĂ

Scrisoarea III

Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vro limbă,
Ce cu-a turmelor păsune, a ei patrie s-o schimbă,
La pământ dormea ținându-și căpătâi mâna cea dreaptă;
Dară ochiu-nchis afară înlăuntru se deșteaptă.
Vede cum din ceruri luna lunecă și se coboară
Și s-apropie de dânsul preschimbată în fecioară.
Înflorea cărarea ca de pasul blândei primăveri;
Ochii ei sunt plini de umbra tăinuitelor dureri;
Codrii se înfiorează de atâta frumusețe,
Apele-ncrețesc în tremur străveziile lor fețe,
Pulbere de diamante cade fină ca o bură,
Scânteind plutea prin aer și pe toate din natură
Și prin mândra fermecare sun-o muzică de șoapte,
Iar pe ceruri se înalță curcubeele de noapte...
Ea, șezând cu el alături, mâna fină i-o întinde,
Părul ei cel negru-n valuri de mătasă se desprinde:
— Las' să leg a mea viață de a ta... În brațu-mi vino,
Și durerea mea cea dulce cu durerea ta alin-o...
Scris în cartea vieții este și de veacuri și de stele
Eu să fiu a ta stăpână, tu stăpân vieții mele.

Și cum o privea sultanul, ea se-ntunecă... dispare;
Iar din inima lui simte un copac cum că răsare,
Care crește într-o clipă ca în veacuri, mereu crește,
Cu-a lui ramuri peste lume, peste mare se lățește;
Umbra lui cea uriașă orizonul îl cuprinde
Și sub dânsul universul într-o umbră se întinde;
Iar în patru părți a lumii vede șiruri munții mari,
Atlasul, Caucazul, Taurul și Balcanii seculari;
Vede Eufratul și Tigris, Nilul, Dunărea bătrână —

Scanned with OKEN Scanner

Umbra arborelui falnic peste toate e stăpână.
Astfel, Asia, Europa, Africa cu-a ei pustiuri
Și corăbiile negre legănându-se pe râuri,
Valurile verzi de grâie legănându-se pe lanuri,
Mările țărmuitoare și cetăți lângă limanuri,
Toate se întind nainte-i... ca pe-un uriaș covor,
Vede țară lângă țară și popor lângă popor —
Ca prin neguri alburie se strevăd și se prefac
În întinsă-mpărăție sub o umbră e copac.

Vulturii porniți la ceruri pân' la ramuri nu ajung;
Dar un vânt de biruință se pornește îndelung
Și lovește rânduri, rânduri în frunzișul sunător,
Strigăte de-Allah! Allahu! se aud pe sus prin nori,
Zgomotul creștea ca marea turburată și înaltă,
Urlete de bătălie s-alungau dupăolaltă,
Însă frunzele-ascuțite se îndoaie după vânt
Și deasupra Romei noua se înclină la pământ.

Se cutremură sultanul... se deșteaptă... și pe cer
Vede luna cum plutește peste plaiul Eschișer.
Și privește trist la casa șeihului Edebali;
După gratii de fereastră o copilă el zări
Ce-i zâmbește, mlădioasă ca o creangă de alun;
E a șeihului copilă, e frumoasa Malcatun.
Atunci el pricepe visul că-i trimis de la profet,
Că pe-o clipă se-nălțase chiar în rai la Mohamet,
Că din dragostea-i lumească un imperiu se va naște,
Ai căruia ani și margini numai cerul le cunoaște.

Visul său se-nfiripează și se-ntinde vulturește,
An cu an împărăția tot mai largă se sporește,
Iară flamura cea verde se înalță an cu an,
Neam cu neam urmându-i zborul și sultan după sultan,
Astfel țară după țară drum de glorie-i deschid...
Pân-în Dunăre ajunge furtunosul Baiazid...

La un semn, un țărm de altul, legând vas de vas, se leagă
Și în sunet de fanfare trece oastea lui întreagă;
Ieniceri, copii de suflet ai lui Allah și spahii
Vin de-ntunecă pământul la Rovine în câmpii;
Răspândindu-se în roiuri, întind corturile mari...
Numa-n zarea depărtată sună codrul de stejari.

Iată vine-un sol de pace c-o năframă-n vârf de băț.
Baiazid, privind la dânsul, îl întreabă cu dispreț:

Scanned with OKEN Scanner

— Ce vrei tu?
— Noi? Bună pace! Și de n-o fi cu bănat,
Domnul nostru-ar vrea să vază pe măritul împărat.

La un semn deschisă-i calea și s-apropie de cort
Un bătrân atât de simplu, după vorbă, după port.
— Tu ești Mircea?
— Da-mpărate!
— Am venit să mi te-nchini,
De nu, schimb a ta coroană într-o ramură de spini.
— Orice gând ai, împărate, și oricum vei fi sosit,
Cât suntem încă pe pace, eu îți zic: Bine-ai venit!
Despre partea închinării însă, doamne, să ne ierți;
Dar acu vei vrea cu oaste și război ca să ne certi,
Ori vei vrea să faci întoarsă de pe-acuma a ta cale,
Să ne dai un semn și nouă de mila măriei-tale...
De-o fi una, de-o fi alta... Ce e scris și pentru noi,
Bucuroși le-om duce toate, de e pace, de-i război.

— Cum? Când lumea mi-e deschisă, a privi gândești că pot
Ca întreg Aliotmanul să se-mpiedice de-un ciot?
O, tu nici visezi, bătrâne, câți în cale mi s-au pus!
Toată floarea cea vestită a întregului Apus,
Tot ce stă în umbra crucii, împărați și regi s-adună
Să dea piept cu uraganul ridicat de semilună.
S-a-mbrăcat în zale lucii cavalerii de la Malta,
Papa cu-a lui trei coroane, puse una peste alta,
Fulgerele adunat-au contra fulgerului care
În turbarea-i furtunoasă a cuprins pământ și mare.
N-au avut decât cu ochiul ori cu mâna semn a face,
Și Apusul își împinse toate neamurile-ncoace;
Pentru-a crucii biruință se mișcară râuri-râuri, –
Ori din codri răscolite, ori stârnite din pustiuri;
Zguduind din pace-adâncă ale lumii începuturi,
Înnegrind tot orizontul cu-a lor zeci de mii de scuturi,
Se mișcau îngrozitoare ca păduri de lănci și săbii,
Tremura înspăimântată marea de-ale lor corăbii!...
La Nicopole văzut-ai câte tabere s-au strâns
Ca să steie înainte-mi ca și zidul neînvins.
Când văzui a lor mulțime, câtă frunză, câtă iarbă,
Cu o ură nempăcată mi-am șoptit atunci în barbă,
Am jurat ca peste dânșii să trec falnic, fără păs,
Din pristolul de la Roma să dau calului ovăs...
Și din crunta-mi vijelie tu te aperi c-un toiag?
Și, purtat de biruință, să mă-piedec de-un moșneag?
— De-un moșneag, da, împărate, căci moșneagul ce privești

Scanned with OKEN Scanner

Nu e om de rând, el este domnul Țării Românești.
Eu nu ți-aș dori vrodată să ajungi să ne cunoști,
Nici ca Dunărea să-nece spumegând a tale oști.
După vremuri mulți veniră, începând cu acel oaspe,
Ce din vechi se pomenește, cu Dariu a lui Istaspe;
Mulți durară, după vremuri, peste Dunăre vrun pod,
De-au trecut cu spaima lumii și mulțime de norod;
Împărați pe care lumea nu putea să-i mai încapă
Au venit și-n țara noastră de-au cerut pământ și apă —
Și nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-nspăimânt,
Cum veniră, se făcură toți o apă ș-un pământ.
Te fălești că înainte-ți răsturnat-ai valvârtej
Oștile leite-n zale de-mpărați și de viteji?
Tu te lauzi că Apusul înainte ți s-a pus?...
Ce-i mâna pe ei în luptă, ce-au voit acel Apus?
Laurii voiau să-i smulgă de pe fruntea ta de fier,
A credinții biruință căta orice cavaler.
Eu? Îmi apăr sărăcia și nevoile și neamul...
Și de-aceea tot ce mișcă-n țara asta, râul, ramul,
Mi-e prieten numai mie, iară ție dușman este,
Dușmănit vei fi de toate, făr-a prinde chiar de veste;
N-avem oști, dară iubirea de moșie e un zid
Care nu se-nfiorează de-a ta faimă, Baiazid!

Și abia plecă bătrânul... Ce mai freamăt, ce mai zbucium!
Codrul clocoti de zgomot și de arme și de bucium,
Iar la poala lui cea verde mii de capete pletoase,
Mii de coifuri lucitoare ies din umbra-ntunecoasă;
Călăreții împlu câmpul și roiesc după un semn
Și în caii lor sălbatici bat cu scările de lemn,
Pe copite iau în fugă fața negrului pământ,
Lănci scânteie lungi în soare, arcuri se întind în vânt,
Și ca nouri de aramă și ca ropotul de grindeni,
Orizonu-ntunecându-l, vin săgeți de pretutindeni.
Vâjâind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie...
Urlă câmpul și de tropot și de strigăt de bătaie.
În zadar striga-mpăratul ca și leul în turbare,
Umbra morții se întinde tot mai mare și mai mare;
În zadar flamura verde o ridică înspre oaste,
Căci cuprinsă-i de pieire și în față și în coaste,
Căci se clatină rărite șiruri lungi de bătălie;
Cad asabii ca și pâlcuri risipite pe câmpie,
În genunchi cădeau pedestri, colo caii se răstoarnă,
Când săgețile în valuri, care șuieră, se toarnă
Și, lovind în față,-n spate, ca și crivățul și gerul,
Pe pământ lor li se pare că se năruie tot cerul...

Scanned with OKEN Scanner

Mircea însuși mână-n luptă vijelia-ngrozitoare,
Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare;
Durduind soseau călării ca un zid înalt de suliți,
Printre cetele păgâne trec rupându-și large uliți;
Risipite se-mprăștie a dușmanilor șiraguri,
Și gonind biruitoare tot veneau a țării steaguri,
Ca potop ce prăpădește, ca o mare turburată —
Peste-un ceas păgânătatea e ca pleava vânturată.
Acea grindin-oțelită înspre Dunăre o mână,
Iar în urma lor se-ntinde falnic armia română.

Pe când oastea se așează, iată soarele apune,
Voind creștetele nalte ale țării să-ncunune
Cu un nimb de biruință; fulger lung încremenit
Mărginește munții negri în întregul asfințit,
Pân' ce izvorăsc din veacuri stele una câte una
Și din neguri, dintre codri, tremurând s-arată luna:
Doamna mărilor s-a nopții varsă liniște și somn.
Lângă cortu-i, unul dintre fiii falnicului domn
Sta zâmbind de-o amintire, pe genunchi scriind o carte,
S-o trimită dragei sale, de la Argeș mai departe:

„De din vale de Rovine
Grăim, Doamnă, către Tine,
Nu din gură, ci din carte,
Că ne ești așa departe.
Te-am ruga, mări, ruga
Să-mi trimiți prin cineva
Ce-i mai mândru-n valea Ta:
Codrul cu poienele,
Ochii cu sprâncenele;
Că și eu trimite-voi
Ce-i mai mândru pe la noi:
Oastea mea cu flamurile,
Codrul și cu ramurile,
Coiful nalt cu penele,
Ochii cu sprâncenele.
Și să știi că-s sănătos,
Că, mulțămind lui Cristos,
Te sărut, Doamnă, frumos."

.....

De-așa vremi se-nvredniciră cronicarii și rapsozii;
Veacul nostru ni-l umplură saltimbancii și irozii...
În izvoadele bătrâne pe eroi mai pot să caut;
Au cu lira visătoare ori cu sunete de flaut
Poți să-ntâmpini patrioții ce-au venit de-atunci încolo?

Scanned with OKEN Scanner

Înaintea acestora tu ascunde-te, Apollo!
O, eroi! care-n trecutul de măriri vă adumbriseți,
Ați ajuns acum de modă de vă scot din letopiseț,
Și cu voi drapându-și nula, vă citează toți nerozii,
Mestecând veacul de aur în noroiul greu al prozii.
Rămâneți în umbră sfântă, Basarabi și voi Mușatini,
Descălecători de țară, dătători de legi și datini,
Ce cu plugul și cu spada ați întins moșia voastră
De la munte pân' la mare și la Dunărea albastră.

Au prezentul *nu ni-i mare? N-o să-mi dea ce o să cer?*
N-o să aflu într-ai noștri vre un falnic juvaer?
Au la Sybaris nu suntem lângă capiștea spoielii?
Nu se nasc glorii pe stradă și la ușa cafenelii,
N-avem oameni ce se luptă cu retoricele suliți
În aplauzele grele a canaliei de uliți,
Panglicari în ale țării, care joacă ca pe funii,
Măști cu toate de renume din comedia minciunii?
Au de patrie, virtute, *nu vorbește liberalul,*
De ai crede că viața-i e curată ca cristalul?
Nici visezi că înainte-ți stă un stâlp de cafenele,
Ce își râde de-aste vorbe îngânându-le pe ele.
Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget,
Cu privirea-mpăroșată și la fălci umflat și buget,
Negru, cocoșat și lacom, un izvor de șiretlicuri,
La tovarășii săi spune veninoasele-i nimicuri;
Toți pe buze-având virtute, iar în ei monedă calpă,
Quintesență de mizerii de la creștet până-n talpă.
Și deasupra tuturora, oastea să și-o recunoască,
Își aruncă pocitura bulbucații ochi de broască...
Dintr-aceștia țara noastră își alege astăzi solii!
Oameni vrednici ca să șază în zidirea sfintei Golii,
În cămeși cu mâneci lunge și pe capete scufie,
Ne fac legi și ne pun biruri, ne vorbesc filosofie.
Patrioții! Virtuoșii, ctitori de așezăminte,
Unde spumegă desfrâul în mișcări și în cuvinte,
Cu evlavie de vulpe, ca în strane, șed pe locuri
Și aplaudă frenetic schime, cântece și jocuri...
Și apoi în sfatul țării se adun să se admire
Bulgăroi cu ceafa groasă, grecotei cu nas subțire;
Toate mutrele acestea sunt pretinse de roman,
Toată greco-bulgărimea e nepoata lui Traian!
Spuma asta-nveninată, astă plebe, ăst gunoi
Să ajung-a fi stăpână și pe țară și pe noi!
Tot ce-n țările vecine e smintit și stârpitură,
Tot ce-i însemnat cu pata putrejunii de natură,

Scanned with OKEN Scanner

Tot ce e perfid și lacom, tot Fanarul, toți iloții,
Toți se scurseră aicea și formează patrioții,
Încât fonfii și flecarii, găgăuții și gușații,
Bâlbâiți cu gura strâmbă sunt stăpânii astei nații!

Voi sunteți urmașii Romei? Niște răi și niște fameni!
I-e rușine omenirii să vă zică vouă oameni!
Și această ciumă-n lume și aceste creaturi
Nici rușine n-au să ieie în smintitele lor guri
Gloria neamului nostru spre-a o face de ocară,
Îndrăznesc ca să rostească pân' și numele tău... țară!

La Paris, în lupanare de cinismu și de lene,
Cu femeile-i pierdute și-n orgiile-i obscene,
Acolo v-ați pus averea, tinerețele la stos...
Ce a scos din voi Apusul când nimic nu e de scos?

Ne-ați venit apoi, drept minte o sticluță de pomadă,
Cu monoclu-n ochi, drept armă bețișor de promenadă,
Vestejiți fără de vreme, dar cu creieri de copil,
Drept știință-având în minte vre un vals de Bal-Mabil,
Iau în schimb cu-averea toată vrun papuc de curtezană...
O, te-admir, progenitură de origine romană!
Și acum priviți cu spaimă fața noastră sceptic-rece,
Vă mirați cum de minciuna astăzi nu vi se mai trece?
Când vedem că toți aceia care vorbe mari aruncă
Numai banul îl vânează și câștigul fără muncă,
Azi, când fraza lustruită nu ne poate înșela,
Astăzi alții sunt de vină, domnii mei, nu este-așa?
Prea v-ați arătat arama, sfâșiind această țară,
Prea făcurăți neamul nostru de rușine și ocară,
Prea v-ați bătut joc de limbă, de străbuni și obicei,
Da, câștigul fără muncă, iată singura pornire;
Virtutea? e-o nerozie; Geniul? o nefericire.

Dar lăsați măcar strămoșii ca să doarmă-n colb de cronici;
Din trecutul de mărire v-ar privi cel mult ironici.
Cum nu vii tu, Țepeș doamne, ca punând mâna pe ei,
Să-i împarți în două cete: în smintiți și în mișei,
Și în două temniți large cu de-a sila să-i aduni,
Să dai foc la pușcărie și la casa de nebuni!

Scanned with OKEN Scanner

Abordarea textului

Perioada cea mai fecundă din punct de vedere literar în activitatea eminesciană se plasează între 1876 și 1883, răstimp în care Eminescu a fost redactorul principal al ziarului conservator „Timpul". Vreme de șapte ani, el a îmbinat creația lirică cu activitatea jurnalistică, satirizând atât în versuri, cât și în articole deficiențele majore ale societății contemporane lui. **Lirismul** se armonizează cu **satira, pamfletul** și chiar **invectiva**, în măsura în care scriitorul însuși constată obtuzitatea și viciile lumii burgheze. În această perioadă scurtă, dar intensă sub raport creator, Eminescu și-a scris capodoperele: „Luceafărul", „Glossă...", „Scrisorile...", „Mai am un sigur dor", „Odă (în metru antic)."

Cele cinci „Scrisori..." au fost realizate în același an — 1881, iar „Scrisoarea V" a fost publicată integral postum, în 1890. Toate „Scrisorile..." îmbină **meditația filosofică de factură romantică** cu specia literară a **satirei**. Aspectele ironizate de autor erau atât de actuale în epocă, încât Titu Maiorescu publica „Scrisorile..." — în unica ediție antumă a poeziilor eminesciene — chiar sub titlul „Satire..."

Mihai Eminescu a realizat mai multe proiecte de poeme vaste, organizate pe cicluri, după modelul hugolian din „Legenda secolelor". Unul dintre acestea, intitulat „Memento mori" (Panorama deșertăciunilor), cuprinde mai multe părți, dintre care una formează substanța și problematica dezvoltate ulterior în „Satira III..." Eminescu a desprins-o din poem și a scris-o distinct sub titlul „Patria și patrioții". De-abia a treia variantă dezvoltă generic noțiunea de patriotism, poetul recurgând din nou la antiteza trecut–prezent și preferând titlul neutru de „Scrisoare..." Spre deosebire de celelalte „Scrisori...", care au o structură binară, cea de-a treia satiră cuprinde trei momente distincte:

1. **Evocarea alegorică** a ascensiunii Imperiului Otoman către rangul de primă putere militară în Europa și în Asia versifică un fragment din istoria otomană scrisă de Hammer. Visul sultanului Osman, întemeietor al dinastiei Osmanlâilor, are un caracter profetic și anticipează succesiunea conducătorilor otomani ulteriori, care au cucerit imense teritorii și au subjugat nenumărate popoare. Osman a imaginat creșterea gradată a puterii turcești sub forma unui „copac" uriaș, simbolizând arborele genealogic al dinastiei otomane. Dintre sultanii care s-au perindat la conducerea Imperiului, poetul alege personalitatea lui Baiazid I, supranumit „Fulgerul" („Ildârâm"), considerat drept tipul reprezentativ al cuceritorului de profesie.

2. **Reconstituirea istorică** sub forma descrierii poetice a dublei înfruntări dintre cei doi conducători de state: cea verbală (controversa ideatică) și cea rezolvată pe calea armelor. Confruntarea personajelor se realizează prin **antiteze ample** și prin intermediul discursurilor oratorice numite **tirade**. Disputa dintre Baiazid și Mircea cel Bătrân se desfășoară scenic și are valențele unui **episod teatral**. **Licența poetică** a plasării bătăliei de la Nicopole înaintea celei de la Rovine — în dezacord cu adevărul istoric — se explică prin intenția poetului de a spori prestigiul militar al voievodului român. El l-a învins pe Baiazid, cel care nu mai cunoscuse înfrângerea până în clipa confruntării cu Mircea, și care, la Nicopole, zdrobise nu armata unei singure țări, ci o coaliție întreagă de forțe creștine.

3. **Satira epocii contemporane** scriitorului clasic continuă ideile formulate deja în „Epigonii". Dacă în poemul-manifest din 1870, Eminescu le refuză contemporanilor talentul și accesul la creația spirituală, în „Scrisoarea III", le reproșează incapacitatea de a construi un prezent istoric pe măsura trecutului glorios, datorat faptelor de arme ale voievozilor de odinioară.

Scanned with OKEN Scanner

G. Călinescu afirmă că „poetul își înfige acul satiric" (*Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, cap. *Tehnica interioară*, 8. *Invectiva*) în moravurile lumii burgheze, pe care le demască. Criticul apreciază „Scrisoarea III" drept cea mai cunoscută dintre cele cinci, pentru că „e mai ușor declamabilă și este plină de sentimente frumoase". (op. cit.)

Așadar, „Scrisoarea III" are un triplu caracter: **evocator, dramatic** și **satiric**.

Dacă în primele două „Scrisori..." Eminescu comentează condiția precară a savantului în genere și pe cea a omului de artă în special într-o lume ostilă adevăratelor valori, în „Scrisoarea III", el opune imaginea conducătorului de stat ideal politicienilor venali ai vremii sale. În esență, tema poemului o reprezintă condiția diferită a omului politic în trecut și în prezent. Compoziția epistolei versificate este realizată din asamblarea a două planuri antitetice — ca și în „Epigonii" —, dar planul trecutului beneficiază de o dezvoltare mai amplă, cuprinzând două momente diferite. Statistic vorbind, dintre cele 282 de versuri ale poemului integral, 194 reprezintă prima parte și numai 88 — restul. Cele trei episoade care alcătuiesc textul liric se bazează pe o triplă antiteză:

1. **Antiteza la nivelul conținutului de idei** între trecut–prezent — conciliată de Eminescu în favoarea primei dimensiuni temporale, reprezentate de istoria națională și formând un model exemplar pentru contemporani și viitorime.

2. **Antiteza la nivelul genului literar**, datorată îmbinării elementelor epice și lirice. Într-un stil epic, poetul reînvie faptele memorabile ale conducătorilor de odinioară, care manifestaseră „iubire de moșie", adică adevăratul patriotism. Într-o manieră lirică, autorul satirizează diferitele aspecte negative ale lumii contemporane sieși, în care ieșiseră la iveală îndeosebi impostorii de toate categoriile care aclamau falsul patriotism, subliniat în mod ostentativ prin accente demagogice. Eminescu îi acuză pe politicienii vremii sale că erau preocupați exclusiv de parvenirea lor pe scara socială și de acumularea în plan material.

3. **Antiteza la nivelul stilului artistic**, dintre cel evocator și cel descriptiv, alături de tonul satiric dus până la caracteristicile pamfletului și ale invectivei, în ultima parte a satirei: „Analiza [...] descoperă invectiva goală, caricatura și stilul. Pocitură, broască, bulgăroi, grecotei, smintit, stârpitură, fonf, flecar, găgăuță, gușat, bâlbâit nu sunt imagini, ci vocabule populare peiorative. [...] Invectiva e de jargon..." (op. cit.)

Succesiunea tablourilor poetice

Primul tablou este creat sub forma unei legende feerice care povestește visul profetic al sultanului Osman, întemeietorul dinastiei Osmanlâilor. Eminescu transpune o veche legendă turcească, pe care a cunoscut-o din opera istorică a lui Joseph von Hammer, intitulată „Istoria Imperiului Otoman". Sultanul, dormind, și-a imaginat Luna transformată în fecioară, care s-a apropiat de el sub chipul unei zâne din basme. Eminescu realizează portretul unei frumuseți ideale: ochii fetei denotă profunzime și mister, mâna este fină, iar părul negru, bogat și creț se răspândește pe umerii săi „în valuri de mătasă". Ea se adresează celui fermecat de apariția-i feciorelnică, oferindu-i dragostea și arătându-i că împlinirea iubirii lor este hotărâtă de soartă:

Scris în cartea vieții este și de veacuri și de stele
Eu să fiu a ta stăpână, tu stăpân vieții mele...

Imaginea feerică se întunecă și dispare, fiind înlocuită cu cea hiperbolică a unui copac uriaș. Arborele lumii terestre acoperă orizontul și își întinde ramurile în cele patru zări, de la munți la mare și peste trei continente: Europa, Asia, Africa. O nouă civilizație de origine păgână se

Scanned with OKEN Scanner

afirmă în Univers și ascensiunea ei va pune în cumpănă întreg creștinismul și centrul religios al lumii, simbolizat prin biserica de la Roma. Sultanul se deșteaptă și o privește, la fereastra casei șeicului Edebali, pe copila acestuia, „frumoasa Malcatun". Înțelegând că visul său nocturn cuprindea o premoniție asupra viitorului, Osman a transformat visul în realitate, căsătorindu-se cu Malcatun. Din dragostea lor se va naște un imperiu, ce va fi condus de către descendenții cuplului imperial inițial. Într-o natură fabuloasă, de misterios decor oriental, și într-o formă metaforică, Eminescu imaginează gradat evoluția turcilor a căror „flamură verde" ajunge la Dunăre. Dacă Osman rămâne pentru cititori un personaj anonim — prototipul cuceritorului oriental, obsedat de performanța sa eroică, este Baiazid. Al doilea tablou este alcătuit din trei momente distincte: controversa lui Baiazid cu Mircea, confruntarea armată și momentul liric al odihnei luptătorilor români după victorie. Întâlnirea dintre domnitorul român și trufașul sultan, precum și episodul luptei de la Rovine evidențiază — individual și colectiv — însușirile strămoșilor noștri.

Mircea vorbește cu hotărâre în numele supușilor săi, combatanți însuflețiți de voința libertății, de sentimentul onoarei militare și de sfânta dorință de a-și apăra țara într-un moment de cumpănă istorică. Pentru a reliefa trăsăturile dominante ale celor doi, precum și opoziția dintre concepțiile lor politice, autorul recurge la **antiteza portretelor literare**. Personajele eroice se confruntă în tirade, fiecare expunându-și concepția de viață, alături de arta guvernării.

Baiazid I îl întruchipează pe cuceritorul de profesie ale cărui atitudini constante sunt: narcisismul (dragostea de sine), trufia, aroganța, egoismul și disprețul fățiș pentru semenii lui. Semnificația unică a existenței sale o reprezintă împlinirea obsesivă a gestei lui (a faptelor de arme) și asigurarea calității de învingător perpetuu. Importantă pentru el este doar răsplata militară reprezentată de „laurii" victoriei. Ilustrul războinic otoman avusese parte numai de succese militare și, de aceea, nu accepta nici măcar ideea unei posibile înfrângeri. El traversase, împreună cu armata sa, Dunărea, pe un pod de vase. Turcii, comparați cu „roiuri" de insecte, și-au înălțat corturile în apropierea câmpiei de la Rovine. Sultanul l-a primit cu aroganță pe solul care-i anunță venirea lui Mircea. Atât mesagerului, cât și voievodului muntean li se adresează cu un nedisimulat dispreț. Prin impolitețea invocației la persoana a II-a singular, urmată de batjocură și amenințare fățișă, sultanul îl avertizează pe Mircea că-i va așeza pe frunte o „coroană" simbolică „dintr-o ramură de spini" (astfel este luat în derâdere însuși simbolul creștin al suferinței și al penitenței Mântuitorului). Baiazid încearcă să-și intimideze adversarul și să-l domine prin insulte. Ignoră rangul politic al lui Mircea în mod voit, deși acesta era egalul său, și îl numește: „bătrân", „moșneag" și „ciot". El manifestă cruzimea specifică feudalului preocupat exclusiv de câștigarea unui renume universal. Pentru a atinge celebritatea eroică, sultanul nu ezită să sacrifice mii de vieți omenești, atât dintre soldații săi, cât și dintre adversari. El a provocat numeroase invazii și a înrobit popoare asiatice și europene, fără să mediteze la caracterul injust al războaielor inițiate și nici la tragediile umane produse. Este atât de sigur de victoria lui, încât o anticipează în mod imprudent, vorbindu-i lui Mircea ca unui dușman deja învins numai prin simpla enumerare a victoriilor sale strălucite. Orgoliul fără măsură îl îndeamnă să se elogieze singur, comparându-se cu fenomenele naturale dezlănțuite: „uraganul", „fulgerul", „turbarea furtunoasă".

Pe durata bătăliei, nu-și primejduiește viața, ci asistă numai la luptă, obligându-și soldații să se sacrifice pentru gloria lui. Disprețuind orice formă de civilizație, el se comportă ca un barbar al cărui spirit primitiv este stăpânit exclusiv de plăcerea de a distruge. Îi mărturisește lui Mircea că visa de mult la clipa când „pristolul de la Roma" — leagăn al civilizației creștine — va fi transformat, în batjocură, într-un „grajd" pentru calul său favorit. În finalul bătăliei de la

Scanned with OKEN Scanner

Rovine, Baiazid este înfrânt, primind astfel o dublă lecție — militară și morală — de la conducătorul român.

În antiteză cu celebrul sultan, **voievodul Munteniei** denotă un comportament de natură să justifice înalta lui calitate socială, de șef al unui stat suveran. Bătrânul domn nu iubește războiul și încearcă să-l evite prin orice mijloace demne, căutând o cale de înțelegere verbală cu opozantul lui. Însă, dacă temuta confruntare ajunge inevitabilă, el înțelege să-și apere țara și poporul a căror soartă i-a fost încredințată printr-un jurământ sfânt. Cuvintele lui dezvăluie demnitate și conștiința responsabilității față de națiunea română, amenințată, deopotrivă, de robie și de păgânism. În contrast cu atitudinea insolentă, grobiană (grosolană) și jignitoare a sultanului, Mircea are o ținută firească, o rostire măsurată și o vestimentație sobră, adecvată împrejurărilor istorice. I se adresează sultanului cu aleasă politețe și îi urează ceremonios tradiționalul salut, ce reconfirmă datina ospitalității românești. Sigur pe sine, reflexiv, echilibrat, lucid, el nu se lasă intimidat de nici o amenințare și îl obligă pe Baiazid să facă distincția cuvenită între cel care luptă pentru glorie și acela care apără concomitent viața lui, pe a celor apropiați și independența țării. Îl avertizează ironic că pământul străbun a fost invadat din timpuri străvechi, însă dușmanii țării au fost cel mai adesea înfrânți. Domnul muntean susține în fața lui Baiazid că acesta a ieșit mereu biruitor numai pentru faptul că adversarii lui erau exclusiv preocupați — ca și el — de faima militară. Toți luptau individual, pentru câștigarea renumelui personal, și nu combăteau în numele unei colectivități față de care ar fi avut responsabilități morale asumate:

Tu te lauzi că Apusul înainte ți s-a pus?
Ce-i mâna pe ei în luptă? Ce-au voit acel Apus?
Laurii voiau să-i smulgă de pe fruntea ta de fier;
A credinții biruință căta orice cavaler...

În contrast cu mentalitatea războinică a sultanului, domnul român nu încearcă să obțină cununa de lauri pentru sine, ci închină victoria de la Rovine întregii țări. Opinia lui este că cel ce-și apără patria și-i asigură independența, se luptă cu vigoarea, încrederea și disperarea pe care nu le manifestă niciodată cel ce visează doar la faima proprie. El acceptă războiul de apărare în numele ocrotirii a trei elemente spirituale pe care le enumeră: „sărăcia și nevoile și neamul". Domnitorul reafirmă ideea solidarității spontane dintre români și natura care, personificată, se opune inamicilor țării cu o îndârjire aproape omenească: „râul, ramul" — **sinecdoce** ale întregii naturi — sunt elemente simbolice care au fost alături de munteni și împotriva turcilor. Voievodul apreciază că dragostea de țară rămâne dominantă, este sentimentul fundamental care nu se învață, ci este înscris în matricea spirituală a personalității fiecărui om. Patriotismul îi mobilizează pe români, îi determină să învingă dificultățile majore și, formează acel „zid" moral în calea dușmanilor, oricât de copleșitor ar fi numărul acestora. Biruința, pe care a pregătit-o strategic, militar și moral, Mircea a câștigat-o și prin faptul că a luptat efectiv alături de ai săi, riscându-și — ca și ei — integritatea corporală și chiar viața.

Mesajul esențial al acestui fragment poetic este următorul: atât pentru domnitorul cunoscut din paginile istoriei, cât și pentru luptătorii anonimi, menținerea independenței țării s-a impus ca o necesitate pentru care fiecare dintre ei ar fi acceptat chiar și jertfa supremă.

Imaginea artistică a luptei de la Rovine

Plasarea adverbului „abia" la începutul episodului de luptă precipită acțiunea și anunță deschiderea ostilităților între forțele adverse. Propozițiile nominale și exclamative: „Ce mai

Scanned with OKEN Scanner

freamăt, ce mai zbucium!" sunt **metonimii** ce dezvăluie ampla frământare naturală și umană, datorată pregătirilor de atac din tabăra românilor. Agitația luptătorilor, zgomotele metalice ale armelor și sunetele grav prevestitoare ale buciumelor produc o larmă atât de puternică, încât codrul parcă ar „clocoti". La „poala cea verde" a pădurii își fac apariția „capetele pletoase" ale muntenilor aprigi și pregătiți să-i înfrunte pe păgâni. Epitetul cromatic „cea verde" reflectă vigoarea românilor, comparabilă cu tinerețea naturii, iar repetiția numeralului „mii" sugerează concentrarea numerică a războinicilor munteni în locul ales strategic. Apariția lor amenințătoare la marginea codrului devine simbolică pentru că ei luminează profunzimile întunecate ale elementelor de natură. Două epitete în antiteză („coifuri lucitoare" – „umbra-ntunecoasă") generează contrastul vizual dintre strălucirea orbitoare a armurilor și opacitatea ambianței naturale pe care o risipește. În reconstituirea tabloului artistic al bătăliei, poetul aglomerează propoziții principale, coordonate copulativ, adversativ, ori prin juxtapunere. Succesiunea lor rapidă precipită mișcarea scenică și imaginile de luptă se derulează alert, având un aspect filmic. **Cadrul** este **panoramic**, cuprinzând întreaga desfășurare a trupelor angajate în război. Verbele intens dinamice alternează timpurile trecute: imperfectul („cădeau", „soseau", „vedeau") și perfectul simplu („plecă", „clocoti") cu **prezentul istoric durativ**. Cele trei valori verbale micșorează distanța temporală dintre momentul real al producerii evenimentului și clipa lecturii, dând cititorilor dubla iluzie că lupta se desfășoară sub ochii lor și că ei participă direct la episoadele încleștării armate. Poetul utilizează frecvent verbele conjugate la **prezentul etern**: „ies", „bat", „iau", „se întind", „se clatină", „se pare", „se năruie", „calcă" etc. Dintre modurile nepersonale este preferat gerunziul deoarece mărește impresia de rapiditate în succesiunea atacurilor și nu precizează în timp limitele acțiunilor întreprinse de către luptătorii români: „lovind", „rupând", „întunecând", „gonind" etc. Efectele sonore ce însuflețesc câmpul de luptă sunt asigurate de **verbele onomatopeice**: „vâjâind", „durduind", „șuieră", „vuiesc". Valorile morfologice **arhaice** atât de căutate de Eminescu asigură culoarea locală a epocii de Ev Mediu și creează patina veacurilor scurse din momentul bătăliei: „împlu", „toarnă" (la infinitiv — a se înturna), „asabii", „pedeștri", „armia" etc.

Confruntarea spectaculoasă dintre cele două oștiri este realizată prin intermediul **comparației cu elemente de natură** dezlănțuită. Astfel, săgețile întunecă orizontul „ca nourii", „ca ropotul grindinei", „ca vijelia și plesnetul ploii" (armoniile imitative sunt datorate aliterațiilor consonantice: „Vâjâind ca **v**ijelia și ca **pl**esnetul de **pl**oaie". Mișcarea săgeților, compactă prin aer, este asemenea crestelor valurilor care înaintează și se retrag alternativ. Atacurile fulgerătoare ale soldaților munteni sunt întocmai ca o furtună distrugătoare, numită de poet „vijelia îngrozitoare". În iureșul ei, dușmanii sunt izbiți din toate părțile precum lovesc fenomenele hibernale — crivățul și gerul. Turcii au viziunea apocaliptică a năruirii bolții cerești peste ei. Urmărirea cetelor de păgâni învinși se produce hiperbolic aidoma unui „potop", antrenând apele învolburate ale mării răscolite de furtună.

Antiteza dintre cei doi conducători de state, prezentă la nivelul disputei lor verbale, este menținută și în confruntarea armată. Furia și disperarea sultanului care încearcă în zadar să-și îmbărbăteze soldații, ridicând înaintea ochilor lor flamura verde a Semilunei, contrastează cu statura impunătoare a domnului român — strateg de elită — care își conduce soldații spre victorie cu pricepere și stăpânire de sine. Mircea renunță la obișnuita lui modestie, căpătând, hiperbolic, statura unui uriaș care domină din înălțimea lui câmpul de bătălie. Dacă Baiazid privește ca un spectator crâncena încleștare de forțe omenești, voievodul muntean înțelege să se afle în fruntea luptătorilor săi, constituind un imbold și o pildă de curaj pentru ei. Atacul hotărâtor, pe care el îl inițiază, se produce ca o avalanșă, sugerată prin tripla repetiție gradată

Scanned with OKEN Scanner

a verbului „vine" și prin locuțiunea verbală „calcă în picioare". Poetul descrie prăpădul făcut printre „șiragurile risipite" ale musulmanilor îngroziți de perspectiva morții iminente. Înfrângerea armatei turcești este imaginată cu forța de sugestie a cadrelor picturale ce alcătuiesc un tablou viu: „asabii" se prăbușesc în pâlcuri, „pedeștrii" îngenunchează, caii se răstoarnă cu călăreți cu tot, în timp ce cavaleria română, cu sulițele pregătite de atac și formând „un zid înalt", înaintează în formă compactă către adversari.

Biruința strălucită a românilor este reliefată artistic prin alternarea **hiperbolei** cu **litota**: în timp ce „armia" munteană lovește dușmanii ca „o grindină ucigașă" (hiperbolă), restul oștirii păgâne este, precum „pleava vânturată" (litotă), aruncată în Dunăre; chiar și răstimpul bătăliei este diminuat până la exagerare, muntenii biruindu-i pe cotropitori „într-un ceas". În antiteză, adverbul de mod „falnic", relevă dimensiunea impozantă a armatei române care își înalță cu mândrie „steagurile biruitoare", în semn că și-a făcut datoria față de glia străbună. Momentul intens dinamic al luptei de la Rovine este urmat — prin contrast — de un scurt episod ce marchează odihna combatanților români după câștigarea bătăliei. Eminescu creează un tablou de natură, în care soarele, asfințind, așază „un nimb de biruință" pe creștetele luptătorilor obosiți. Lângă cortul domnesc, stătea, zâmbind „de-o amintire", unul dintre fiii acestuia. Bucuros de izbândă, el scrie „o carte" (epistolă — arhaism) către iubita lui soție, aflată la Curtea de Argeș. În mod intenționat, Eminescu reproduce conținutul epistolei domnești, imitând stilul popular de exprimare. Poetul folosește o doină de cătănie, pe care a cules-o în peregrinările sale prin țară. Metrica versurilor este redusă, ritmul este trohaic, iar adresarea directă se realizează într-o manieră familiară. Aceste versuri denotă forța eternă a sentimentelor de dragoste, în contrast cu violența acțiunii războinice abia încheiate. Fiul de domn își asigură soția că nu a uitat-o și că figura ei, însuflețită de „ochi și sprâncene", a păstrat-o ca pe o icoană a fericirii conjugale în mintea lui.

Partea satirică a poemului modifică radical conținutul ideilor, tonul versurilor și, mai ales, atitudinea reprobatoare a conștiinței scriitorului față de realitățile contemporane lui. Dacă vremurile strălucite au fost evocate de scriitorii culți („cronicarii") și de către cei populari („rapsozii"), veacul scriitorului nu merită să fie menționat decât de către „saltimbanci și irozi". Prima parte a satirei are accente de **odă**, căci Eminescu elogiază lumea eroică de altădată, pe care o idealizează voit. Individualizând personalitățile trecutului istoric, scriitorul enumeră familia Basarabilor și a Mușatinilor, ai căror reprezentanți au asigurat gloria Țărilor Române. Domnitorii aparținând acestor străvechi familii s-au impus prin trei calități esențiale: întemeietori de țară, făuritori de legi, păstrători de datini, pe care le-au conservat și transmis urmașilor. Asigurând cu „plugurile" rodnicia pământului și cu „spada" — independența Țărilor Române, voievozii au generat momentele de apogeu ale civilizației noastre și au extins hotarele „moșiilor" pe care le-au condus.

Poetul recurge la **întrebări retorice** prin care neagă, cu ironie sau sarcasm, falsele promisiuni ale unui timp prezent mediocru. Eminescu portretizează **omul politic demagog**, intrigant, corupt, fals patriot, preocupat exclusiv de parvenirea lui socială și acumularea materială. Portretele morale negative se află în consonanță cu cele fizice, în care trăsăturile umane sunt deformate până la metamorfozarea persoanelor incriminate în adevărați monștri. Insultele pamfletare sunt formulate și prin procedeele specifice **fabulei**, în care personajele animaliere desconsiderate întruchipează vicii omenești: broasca — prostia fudulă, vulpea — șiretenia etc. Aglomerarea epitetelor cu valoare de invective și a enumerațiilor aliterative condamnă amestecul etnic și pretinsa puritate a raselor întruchipate de cei care făceau politica țării noastre. De la insulta aluziv-indirectă, poetul trece la interpelarea directă a celor acuzați, cărora le face

76757

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ "GH. ASACHI" IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

un adevărat rechizitoriu moral. Fragmentul poetic în care Eminescu demască tinerețea politicienilor petrecută în desfrâu, orgii și fără idealuri se asociază cu ideile poemelor „Ai noștri tineri..." și „Junii corupți". Într-o asemenea lume, în care nonvaloarea și impostura s-au substituit valorilor reale, Eminescu consideră virtutea „o nerozie", iar geniul îl apreciază drept o premisă a „nefericirii" omului. Disperat, poetul își dorește ca măcar trecutul și prezentul să formeze două lumi distincte, iar strămoșii să fie lăsați în rama glorioasă a tablourilor istorice ale „trecutului de mărire". I se pare un sacrilegiu ca nulitățile prezentului să pretindă cu insolență că îi reprezintă pe continuatorii gloriei trecute.

În final, Eminescu invocă personalitatea radicală și punitivă (pedepsitoare) a lui Vlad Țepeș, cerându-i simbolic să dea foc „temnițelor large" în care vor fi închiși „smintiții" și „mișeii" care sufocau civilizația contemporană lucidului poet și gazetar român: „Numai un mare poet putea da noblețe unor pure injurii, fie și abstracte, și să ne facă a găsi emoții poetice în versuri al căror rost este într-o *dramă* [s.n.] și ale căror idei — într-un *articol de gazetă* [s.n.]..." (op. cit.).

LIRICA EROTICĂ

Dorința

Vino-n codru la izvorul
Care tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund.

Și în brațele-mi întinse
Să alergi, pe piept să-mi cazi,
Să-ți desprind din creștet vălul
Să-l ridic de pe obraz.

Pe genunchii mei ședea-vei,
Vom fi singuri-singurei,
Iar în păr înfiorate
Or să-ți cadă flori de tei.

Fruntea albă-n părul galben
Pe-al meu braț încet s-o culci,
Lăsând pradă gurii mele
Ale tale buze dulci...

Scanned with OKEN Scanner

Vom visa un vis ferice,
Îngâna-ne-vor c-un cânt
Singuratece izvoare,
Blânda batere de vânt;

Adormind de armonia
Codrului bătut de gânduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rânduri-rânduri.

Abordarea textului

Poezia a fost scrisă în 1876, în aceeași perioadă cu poemul erotic „Călin (file din poveste)". Din punct de vedere al speciei lirice, este o **idilă**, în care cuplul de îndrăgostiți se întâlnește în codru, proiectând — pe fundalul unei naturi feerice — o poveste de dragoste împlinită în manieră ideală. În strofa întâi, verbul la modul imperativ „vino!" marchează începutul idilei sentimentale sub forma unei chemări adresate iubitei. Jocul erotic se derulează ca un adevărat ritual, alcătuit din gesturi ceremonioase, desfășurate precum o **inițiere** în arta misterioasă a iubirii, veritabilă „ars amandi" în viziunea consacrată de anticul poet latin, Ovidiu. Eminescu construiește o **natură edenică**, în care toate elementele vegetale ocrotesc idila celor doi tineri. Bărbatul îndrăgostit își cheamă iubita în mijlocul codrului, lângă izvorul care se zbate ca o ființă nerăbdătoare „pe prund". În acel loc sacru, crengile aplecate ale copacilor ascund „prispa cea de brazde". Din îmbinarea personificării apei izvorului cu metafora „prispei" și cea a crengilor aplecate rezultă figura unui topos securizant, benefic Erosului uman. Laolaltă, ele sugerează o natură mirifică în care tânărul se simte îndemnat să-și dezvăluie sentimentele, trăindu-le în chip plenar.

În strofele a doua și a treia, îndrăgostitul imaginează desfășurarea ritualică a întâlnirii ideale cu femeia iubită. Proiecția sentimentală a întâlnirii în codru este susținută gramatical de folosirea verbelor la modul conjunctiv prezent („să alergi", „să desprind", „să ridic"), care alternează cu formele de viitor întâi popular, uneori inversate: „ședea-vei", „vom fi singuri", „or să cadă". Nerăbdarea întâlnirii perechii de îndrăgostiți este sugerată atât prin verbul de mișcare „să alergi", cât și de coordonarea prin juxtapunere a propozițiilor principale, enunțiative optative și propriu-zise. Scenariul întâlnirii imaginare se va desfășura astfel: el o așteaptă lângă izvorul erotizat și nerăbdător ca o ființă (după modelul lui V. Alecsandri din „Legenda rândunicăi"); ea va alerga în brațele iubitului, îi va cădea la piept, în timp ce el îi va ridica vălul de pe obraz, ca să-i contemple frumusețea și puritatea trăsăturilor fizice. Imaginea ideală a feminității este amplificată prin succinte detalii aspectuale, ce alcătuiesc portretul fetei îndrăgostite: aceasta se va așeza pe genunchii lui, iar părul lung și blond îi va fi împodobit cu flori de tei parfumate. Prin intermediul elementelor florale, natura însăși omagiază idila încântătoare ce se derulează sub ocrotirea ei. Privirea extatică dintre cei doi comunică intensitatea reciprocă a sentimentului trăit. Amândoi simt nevoia de izolare în dragoste, fiind „singuri-singurei" în mijlocul naturii. Stilistic, Eminescu folosește o repetiție tautologică, combinând un

Scanned with OKEN Scanner

adjectiv primar cu diminutivul său derivat. Anatomia fetei suferă aceleași determinări stereotipe precum cele ale zânelor din basme, a căror „frunte albă" contrastează cromatic cu părul „galben" și lung până la pământ. Atracția erotică reciprocă și împlinirea iubirii se vor realiza în scena înlănțuirii cuplului uman și în cea a sărutului. Epitetul „dulci" — frecvent în lirica eminesciană — are o valoare tactilă, simbolizând frăgezimea buzelor fetei și extazul contiguității (atingerii) fizice.

În acord cu ipostaza prefigurată a eului liric, poetul mărturisește că întregul **tablou idealizat al iubirii** reprezintă „un vis ferice", desfășurat în cadența eternă a ritmurilor naturale, reprezentate prin susurul izvoarelor și prin adierile de vânt. Plăcerea imaginară, datorată chiar proiectării visului de dragoste, este subliniată — stilistic — prin versul aliterativ: „**V**om **v**isa un **v**is ferice", iar — gramatical — prin complementul direct intern aparținând aceleiași familii lexicale cu aceea a verbului („vom visa un vis"). Alături de epitetul aliterativ și personificator „**b**lânda **b**atere de vânt", imaginile sonore în tonalități atenuate se datorează și asonanței frecvente a consoanei nazale „n" în versul: „**Î**ngâna-**n**e-vor c-**u**n cânt." Toate elementele naturale sunt personificate , procedeu specific liricii folclorice: izvoarele „curg" și „îngână" cântece, iar mișcarea vântului pare ușoară și blândă, ca o adiere. Deoarece sentimentul de iubire este prezentat sub forma aspirației omenești către fericire, verbele sunt conjugate preferențial la timpul viitor, formele literare alternând cu cele populare sau inversate: „vom visa", „or să cadă", „îngâna-ne-vor."

Ultima strofă înfățișează perechea umană „adormită" în mijlocul codrului, datorită armonizării perfecte dintre **sinesteziile** create prin imagini vizuale, acustice, olfactive și tactile. Aliterația „**a**dormind de **a**rmonia" subliniază veritabilul miraj exercitat de perfecțiunea formelor vegetale, de sunetele, cromatica și de miresmele naturale asupra îndrăgostiților. Codrul personificat se comportă ca o ființă „bătută de gânduri", care ocrotește dragostea omenească și reflectează la povestea de iubire pe care o ascunde. Poetul reia imaginea plastică a florilor de tei, al căror număr este hiperbolizat, căzând permanent deasupra celor doi. Poemul se încheie cu repetiția tautologică „rânduri-rânduri" ce identifică eternitatea ritmurilor cosmice cu trăinicia iubirii. Generalizând ideile poematice, putem afirma că Eminescu a sublimat — în „Dorința" — visul secret al oricărui om care speră într-o iubire ideală, în care bărbatul și femeia să păsească alături, fericiți, prin grădina mirifică a Universului.

Aparent numai o idilă, poemul eminescian de dragoste capătă accente filosofice și dezvoltă două idei predilecte: pe de o parte, aceea că perechea umană, armonizată prin dragoste, devine un **simbol mitic al perpetuității vieții**; pe de altă parte, ideea că, prin intermediul unei iubiri desăvârșite, omul nu se mai simte doar o ființă trecătoare prin lume, căci el atinge eternitatea spirituală prin forța sentimentelor sale. Din punct de vedere al conținutului filosofic, „Dorința" se înrudește cu poemul „O, rămâi...", în care „pădurea" (simbolul eternului feminin) îi promite „prințului" ei că îl va face să trăiască anii vieții sale cât durata unor veacuri, datorită „clipelor dulci" ale iubirii:

...«Anii tăi se par ca clipe,
Clipe dulci se par ca veacuri»...

Poemul „Dorința" se înrudește — **prozodic** — cu doinele populare, prin ritmul trohaic folosit și prin măsura de 7-8 silabe. **Elementele culte** se diferențiază prin intermediul versurilor lungi și prin rimele rare, îndelung șlefuite de poet (chiar și în interiorul catrenelor, versurile au câte o pereche de rime).

Scanned with OKEN Scanner

Crăiasa din povești

Neguri albe, strălucite
Naște luna argintie,
Ea le scoate peste ape,
Le întinde pe câmpie;

S-adun flori în șezătoare
De painjen tort să rumpă,
Și anină-n haina nopții
Boabe mari de piatră scumpă.

Lângă lac, pe care norii
Au urzit o umbră fină,
Ruptă de mișcări de valuri
Ca de bulgări de lumină,

Dându-și trestia-ntr-o parte,
Stă copila lin plecată,
Trandafiri aruncă roșii
Peste unda fermecată.

Ca să vad-un chip, se uită
Cum aleargă apa-n cercuri,
Căci vrăjit de mult e lacul
De-un cuvânt al sfintei Miercuri;

Ca să iasă chipu-n față,
Trandafiri aruncă tineri,
Căci vrăjiți sunt trandafirii
De-un cuvânt al sfintei Vineri.

Ea se uită... Părul-i galben,
Fața ei lucesc în lună,
Iar în ochii ei albaștri
Toate basmele s-adună.

Abordarea textului

Primele trei strofe ale textului liric publicat la 1 septembrie 1876 realizează atmosfera nocturnă și spectacolul efectelor luminii selenare. Imaginile sunt luminoase, paradisiace, iar epitetele cromatice sunt alcătuite pe baza contrastului dintre alb și negru. De obicei, substantivele

Scanned with OKEN Scanner

regente marchează semantic culoarea închisă, iar **epitetele ornante** asigură nuanța coloristică deschisă: „neguri albe", „neguri strălucite", „luna argintie", „bulgări de lumină" (triplu **oximoron** — opac/strălucitor; compact/difuz; apăsător/diafan). Aceste contraste vizuale de consistență și de greutate a fasciculelor luminoase dau senzația de spațiu natural misterios, în care efectele luminii devin metaforic „pietre scumpe" bătute pe „haina" întunecoasă a nopții. Eminescu înfățișează întunericul ca pe o ființă, purtând o mantie pe suprafața căreia strălucesc „boabe mari" reflectând lumina selenară și pe cea a stelelor. Din punct de vedere fonetic, predomină consoanele nazale „n" și „m", care formează aliterații: „**n**eguri [...] **n**aște". Imaginea „crăiesei" este fantastică și eroina imaginată de poet recurge la o vrajă ritualică, însoțită de un descântec, pentru a afla cine-i va fi ursitul în dragoste. Zâna face gesturi magice aruncând „trandafiri roșii" peste undele lacului fermecat. Ca și în poemul „Lacul" , personajul feminin parcă răsare din ape și dintre „trestii". Apele lacustre par încremenite și nu se mișcă la atingerea lujerelor florale, căci fuseseră vrăjite de Sfânta Miercuri, iar trandafirii — de către Sfânta Vineri.

În mod voit, poetul evocă cele două eroine din basmele folclorice românești care sunt instanțe magice benefice muritorilor. Ele ajută ființa umană, dornică să-și afle cu o clipă mai devreme destinul sentimental. Crăiasa speră să vadă în undele lacului chipul bărbatului care i-a fost menit de soartă. Ea aruncă în apă boboci de trandafiri, simboluri consacrate ale iubirii, ca prospețimea florilor să determine simetric tinerețea iubitului predestinat:

Ca să iasă chipu-n față,
Trandafiri aruncă tineri...

(epitet personificator al verbului reliefat prin **dislocare sintactică**).

În strălucirea apei, zâna este capabilă să contemple imaginea invocată prin magie dar poetul nu ne dezvăluie identitatea chipului pe care zâna îl vede, pentru ca vraja să nu se risipească. Conform ritualurilor oculte, inițiatul/inițiata (gr. „mystes") nu avea voie să dezvăluie profanilor taina ce-i fusese revelată. Gestul magic rămâne inavuabil (de nemărturisit), pentru că numai astfel își păstrează caracterul sacru și misterios. În ochii adânci ai crăiesei se reflectă deopotrivă seninul apei și al cerului, precum și tainele incifrate în structura tuturor basmelor noastre. Determinările aspectuale ale crăiesei sunt stereotipe și imită idealitatea eroinelor din povești: ea este frumoasă, are părul blond, figura îi strălucește în lumina lunii, iar ochii-i mari și albaștri reflectă limpezimea spiritelor inițiate simultan în tainele cerului și ale universului pământean-acvatic.

Lacul

Lacul codrilor albastru
Nuferi galbeni îl încarcă;
Tresărind în cercuri albe
El cutremură o barcă.

Și eu trec de-a lung de maluri,
Parc-ascult și parc-aștept
Ea *din trestii să răsară*
Și să-mi cadă lin la piept;

Scanned with OKEN Scanner

Să sărim în luntrea mică,
Îngânați de glas de ape,
Și să scap din mână cârma,
Și lopețile să-mi scape;

Să plutim cuprinși de farmec
Sub lumina blândei lune —
Vântu-n trestii lin foșnească
Unduioasa apă sune!

Dar nu vine... Singuratic
În zadar suspin și sufăr
Lângă lacul cel albastru
Încărcat cu flori de nufăr.

Abordarea textului

„Lacul" este tot un poem din etapa de creație eminesciană juvenilă (1 septembrie 1876), care se remarcă prin suavitatea și cromatica imaginilor de natură în concordanță cu idealitatea sentimentelor. Stilistic, predomină epitetele ornante în tonuri cromatice deschise, ce asigură peisajului lacustru aspectul unei liniști desăvârșite: lacul are culoarea limpede a cerului, nuferii îl acoperă ca un covor floral în nuanțe de galben, iar valurile ritmice produse de mișcarea bărcii pe suprafața lui alcătuiesc „cercuri albe." Barca solitară, ce plutește printre nuferi, este o imagine preluată din recuzita romantică. În acest cadru de natură singuratică, **eul poetic**, disociat de **cel biografic** (ancorat în realitate), își închipuie un vis de dragoste, derulat imaginar ca și în idila „Dorința". În mod similar, momentul întâlnirii constituie o proiecție ideală a trăirilor sufletești încercate de personajul masculin. El se plimbă singur de-a lungul malurilor apei și pare copleșit de izolare, într-un peisaj desăvârșit. **Scriitorul cult** a preluat **din folclor** antiteza între perfecțiunea idilică a cadrului natural (*„Pe-un picior de plai,/ Pe-o gură de rai..." — Miorița*; *„Pe Argeș în gios,/ Pe un mal frumos..." — Monastirea Argeșului*), și drama ori nefericirea umană gata să izbucnească; ființa superioară din univers pare incapabilă să-și racordeze ritmurile de viață interioară la cele cosmice, să-și modeleze frumusețea spiritului în concordanță cu splendoarea naturii; numai în cuplul unit prin iubirea împărtășită, omul se metamorfozează dintr-un **contemplator** al perfecțiunii formelor naturale într-un **zămislitor** de frumusețe sufletească dăruită perechii sale.

Voind să alunge impresia de singurătate, el își dorește perechea aproape și o invocă cu nerăbdare prin repetiția adverbului dubitativ „parcă". Ființa iubită nu este identificată, ci este determinată numai pronominal prin scrierea cursivă a pronumelui personal „ea". Apariția fetei se realizează ca o revelație și va îmbrăca imaginea mitologică a unei zâne a lacului încununate cu „trestii". El își dorește ca aceasta să-și facă apariția din mijlocul vegetației acvatice și să se așeze „lin" la pieptul său. Plutirea în barcă, pe undele lacului, se va desfășura într-o atmosferă fermecată, din pricina căreia îndrăgostitul — uitând că trebuie să conducă fragila ambarcațiune — va

Scanned with OKEN Scanner

scăpa din mâini „cârma și lopețile". Dubla repetiție a verbului „a scăpa" și a conjuncției coordonatoare copulative „și" denotă abandonarea cuplului uman aflat în luntre extazului privirilor și „mișcărilor" obișnuite ale valurilor. Tabloul idilic este luminat difuz de „blânda lună", iar trestiile „fosnesc" ușor în bătaia vântului, făcând apa „să sune unduios". Verbul onomatopeic propriu-zis „fosnească" este însoțit de epitetele cu valoarea unei armonii imitative în care predomină consoana „d". Negația predicativă „nu vine", precedată de conjuncția adversativă „dar", provoacă **ruptura temporală** dintre vis și realitate. Epitetul „singuratic", așezat la sfârșitul versului, semnifică tristețea degajată de solitudinea îndrăgostitului, căruia visul de iubire i s-a risipit. Fata nu și-a făcut apariția, provocându-i un sentiment al zădărniciei. El „suferă" și „suspină" privind undele lacului „albastru", a cărui frumusețe picturală n-a fost tulburată nici o clipă de eterna dramă sentimentală a omului rămas **des-perecheat**.

Poemul se încheie simetric, cu aceleași două versuri descriptive realizate de Eminescu în maniera pastelistă atât de rar utilizată în creația sa (în „Călin — file din poveste" ori în „Sara pe deal"). Versurile identice de la începutul și sfârșitul poemului sunt aidoma formulelor inițiale și terminale ce încadrează un basm. Finalul poemului induce, totuși, o notă optimistă: înțelegem că îndrăgostitul, încrezător în steaua lui cu noroc, va avea puterea de a proiecta mental un nou vis de dragoste, sperând că acesta se va împlini lângă lacul încremenit în frumusețea lui hieratică.

Călin

(file din poveste)

Gazel

Toamna frunzele colindă,
Sun-un greier sub o grindă,
Vântul jalnic bate-n geamuri
Cu o mână tremurândă,
Iară tu la gura sobei
Stai ca somnul să te prindă,
Ce tresari din vis deodată?
Tu auzi pășind în tindă —
E iubitul care vine
De mijloc să te cuprindă
Și în fața ta frumoasă
O să ție o oglindă,
Să te vezi pe tine însăți
Visătoare, surâzândă.

I

Pe un deal răsare luna, ca o vatră de jăratic,
Rumenind străvechii codri și castelul singuratic
Ș-ale râurilor ape, ce sclipesc fugind în ropot —

Scanned with OKEN Scanner

De departe-n văi coboară tânguiosul glas de clopot;
Pe deasupra de prăpăstii sunt zidiri de cetățuie,
Acățat de pietre sure un voinic cu greu le suie;
Așezând genunchi și mână când pe-un colț, când pe alt colț,
Au ajuns să rupă gratii ruginite-a unei bolți
Și pe-a degetelor vârfuri în ietacul tăinuit
Intră — unde zidul negru într-un arc a-ncremenit.
Ci prin flori întrețesute, printre gratii luna moale
Sfiicioasă și smerită și-au vărsat razele sale;
Unde-ajung par văruite zid, podele, ca de cridă,
Pe-unde nu — părea că umbra cu cărbune-i zugrăvită.
Iar de sus pân-în podele un painjăn prins de vrajă
A țesut subțire pânză străvezie ca o mreajă;
Tremurând ea licurește și se pare a se rumpe,
Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe.
După pânza de painjăn, doarme fata de-mpărat;
Înecată de lumină e întinsă în crivat.
Al ei chip se zugrăvește plin și alb: cu ochiu-l măsuri
Prin ușoara-nvinețire a subțirilor mătăsuri;
Ici și colo a ei haină s-a desprins din sponci ș-arată
Trupul alb în goliciunea-i, curățția ei de fată.
Răsfiratul păr de aur peste perini se-mprăștie,
Tâmpla bate liniștită ca o umbră viorie,
Și sprâncenele arcate fruntea albă i-o încheie
Cu o singură trăsură măiestrit le încondeie;
Sub pleoapele închise globii ochilor se bat,
Brațul ei atârnă leneș peste marginea de pat;
De a vârstii ei căldură fragii sânului se coc,
A ei gură-i descleștată de-a suflării sale foc,
Ea zâmbind își mișcă dulce a ei buze mici, subțiri;
Iar pe patu-i și la capu-i presurați-s trandafiri.

Iar voinicul s-apropie și cu mâna sa el rumpe
Pânza cea acoperită de un colb de pietre scumpe;
A frumseții haruri goale ce simțirile-i adapă,
Încăperile gândirii mai nu pot să le încapă.
El în brațe prinde fata, peste față i se-nclină,
Pune gura lui fierbinte pe-a ei buze ce suspină,
Și inelul scump i-l scoate de pe degetul cel mic —
Ș-apoi pleacă iar în lume năzdrăvanul cel voinic.

II

Ea a doua zi de miră cum de firele sunt rupte,
Și-n oglind-ale ei buze vede vinete și supte —
Ea zâmbind și trist de uită, șopotește blând din gură:
— Zburător cu negre plete, vin' la noapte de mă fură.

Scanned with OKEN Scanner

III

Fiecine cum i-e vrerea, despre fete samă deie-și —
Dar ea seamănă celora îndrăgiți de singuri ei-și,
Și Narcis văzându-și fața în oglinda sa, izvorul,
Singur fuse îndrăgitul, singur el îndrăgitorul.
Și de s-ar putea pe dânsa cineva ca să o prindă,
Când cu ochii mari, sălbateci se privește în oglindă,
Subțiindu-și gura mică și chemându-se pe nume
Și fiindu-și șie dragă cum nu-i este nime-n lume,
Atunci el cu o privire nălucirea i-ar discoasă
Cum că ea — frumoasa fată — a ghicit că e frumoasă.
Idol tu! răpire minții! cu ochi mari și părul des,
Pentr-o inimă fecioară mândru idol ți-ai ales!
Ce șoptește ea în taină când privește cu mirare
Al ei chip gingaș și tânăr, de la cap pân' la picioare?
„Vis frumos avut-am noaptea. A venit un zburător
Și strângându-l tare-n brațe, era mai ca să-l omor...
Și de-aceea când mă caut în păretele de-oglinzi,
Singurică-n cămăruță brațe albe eu întinz
Și mă-mbrac în părul galben, ca în strai ușor țesut,
Și zărind rotundu-mi umăr mai că-mi vine să-l sărut.
Și atunci cu sfiiciune mi-iese sângele-n obraz —
Cum nu vine zburătorul ca la pieptul lui să caz?
Dacă boiul mi-l înmlădiiu, dacă ochii mei îmi plac,
E temeiul că acestea fericit pe el îl fac,
Și mi-s dragă mie însămi pentru că-i sunt dragă lui —
Gură tu! învață minte, nu mă spune nimărui,
Nici chiar lui, când vine noaptea lângă patul meu tiptil,
Doritor ca o femeie și viclean ca un copil!"

IV

Astfel vine-n toată noaptea zburător la al ei pat.
Se trezi din somn deodată de sărutu-i fermecat;
Și atuncea când spre ușă el se-ntoarce ca să fugă,
Ea-l oprește-n loc cu ochii și c-o mult smerită rugă:
— O, rămâi, rămâi la mine, tu, cu viers duios de foc,
Zburător cu plete negre, umbră fără de noroc
Și nu crede că în lume, singurel și rătăcit,
Nu-i găsi un suflet tânăr ce de tine-i îndrăgit.
O, tu umbră pieritoare, cu adâncii, triștii ochi,
Dulci-s ochii umbrei tale — nu le fie de diochi!
El s-așează lângă dânsa și o prinde de mijloc,
Ea șoptește vorbe arse de a buzelor ei foc:
— O, șoptește-mi — zice dânsul — tu cu ochii plini d-eres
Dulci cuvinte nențelese, însă pline de-nțeles.
Al vieții vis de aur ca un fulger, ca o clipă-i,
Și-l visez, când cu-a mea mână al tău braț rotund îl pipăi,

Scanned with OKEN Scanner

Când pui capul tu pe pieptu-mi și bătăile îi numeri,
Când sărut cu-mpătimire ai tăi albi și netezi umeri
Și când sorb al tău răsuflet în suflarea vieții mele
Și când inima ne crește de un dor, de-o dulce jele;
Când pierdută razimi fruntea de-arzătorul meu obraz,
Părul tău bălai și moale de mi-l legi după grumaz,
Ochii tăi pe jumătate de-i închizi, mi-ntinzi o gură,
Fericit mă simt atuncea cu asupra de măsură.
Tu!!... nu vezi... nu-ți aflu nume... Limba-n gură mi se leagă
Și nu pot să-ți spun odată cât — ah! cât îmi ești de dragă!
Ei șoptesc, multe și-ar spune și nu știu de-unde să-nceapă,
Căci pe rând și-astupă gura când cu gura se adapă;
Unu-n brațele altuia, tremurând ei se sărută,
Numai ochiul e vorbareț, iară limba lor e mută,
Ea-și acopere cu mâna fața roșă de sfială,
Ochii-n lacrimi și-i ascunde într-un păr ca de peteală.

V

S-au făcut ca ceara albă fața roșă ca un măr,
Și atâta de subțire, să o tai c-un fir de păr,
Și cosița ta bălaie o aduni la ochi plângând,
Inimă făr' de nădejde, suflete bătut de gând.
Toată ziua la fereastră, suspinând, nu spui nimică,
Ridicând a tale gene, al tău suflet se ridică;
Urmărind pe ceruri limpezi cum plutește-o ciocârlie,
Tu ai vrea să spui să ducă către dânsul o solie,
Dar ea zboară... tu cu ochiul plutitor și-ntunecos
Stai cu buze discleștate de un tremur dureros,
Nu-ți mai scurge ochii tineri, dulcii cerului fiaștri,
Nu uita că-n lacrimi este taina ochilor albaștri.
Stele rare din tărie cad ca picuri de argint,
Și seninul cer albastru mândru lacrimile-l prind;
Dar dacă ar cădea toate, el rămâne trist și gol,
N-ai putea să faci cu ochii înălțimilor ocol —
Noaptea stelelor, a lunei, a oglinzilor de râu
Nu-i ca noaptea cea mocnită și pustie din sicriu;
Și din când în când vărsate, mândru lacrimile-ți șed,
Dar de seci întreg izvorul, atunci cum o să te văd?
Prin ei curge rumenirea, mândră, ca de trandafiri,
Și zăpada viorie din obrajii tăi subțiri —
Apoi noaptea lor albastră, a lor dulce vecinicie,
Ce ușor se mistuiește prin plânsorile pustie...
Cine e nerod să ardă în cărbuni smarandul rar
Și-a lui vecinică lucire s-o strivească în zadar?
Tu-ți arzi ochii și frumsețea... Dulce noaptea lor se stânge,
Și nici știi ce pierde lumea. Nu mai plânge, nu mai plânge!

Scanned with OKEN Scanner

VI

O, tu crai cu barba-n noduri ca și câlții când nu-i perii,
Tu în cap nu ai grăunțe, numai pleavă și puzderii,
Bine-ți pare să fii singur, crai bătrân fără de minți,
Să oftezi dup-a ta fată, cu ciubucul între dinți?
Să te primbli și să numeri scânduri albe în cerdac?
Mult bogat ai fost odată, mult rămas-ai tu sărac!
Alungat-o-ai pe dânsa, ca departe de părinți
În coliba împistrițată ea să nasc-un pui de prinț.
În zadar ca s-o mai cate tu trimiți în lume crainic,
Nimeni n-a afla locașul unde ea s-ascunde tainic.

VII

Sură-i sara cea de toamnă; de pe lacuri apa sură
Înfunda mișcarea-i creață între stuf și iezătură;
Iar pădurea lin suspină și prin frunzele uscate
Rânduri, rânduri trece-un freamăt, ce le scutură pe toate,
De când codrul, dragul codru, troienindu-și frunza toată,
Își deschide-a lui adâncuri, fața lunei să le bată,
Tristă-i firea, iară vântul sperios vo creangă farmă —
Singuratece izvoare fac cu valurile larmă.
Pe potica dinspre codri cine oare se coboară?
Un voinic cu ochi de vultur lunga vale o măsoară,
Șapte ani de când plecat-ai, zburător cu negre plete,
Ș-ai uitat de soarta mândrei, iubitoarei tale fete!
Și pe câmpul gol el vede un copil umblând desculț
Și cercând ca să adune într-un cârd bobocii mulți.
— Bună vreme, măi băiete! — Mulțămim, voinic străin!
— Cum te cheamă, măi copile? — Ca pe tată-meu — Călin;
Mama-mi spune câteodată, de-o întreb: a cui-s, mamă?
„Zburătoru-ți este tată și pe el Călin îl cheamă".
Când l-aude, numai dânsul își știa inima lui,
Căci copilul cu bobocii era chiar copilul lui.
Atunci intră în colibă și pe capătu-unei laiți,
Lumina cu mucul negru într-un hârb un roș opaiț;
Se coceau pe vatra sură două turte în cenușă,
Un papuc e sub o grindă, iară altul după ușă;
Hârâită, noduroasă, stă în colb râșnița veche,
În cotlon torcea motanul, pieptănându-și o ureche;
Sub icoana afumată unui sfânt cu comănac
Arde-n candel-o lumină cât un sâmbure de mac;
Pe-a icoanei policioară, busuioc și mint-uscată
Împlu casa-ntunecoasă de-o mireasmă pipărată;
Pe cuptiorul uns cu humă și pe coșcovii pereți
Zugrăvit-au c-un cărbune copilașul cel isteț
Purcelușii cu coada sfredel și cu bețe-n loc de labă,

Scanned with OKEN Scanner

Cum mai bine i se șede unui purceluș de treabă.
O beșică-n loc de sticlă e întinsă-n ferăstruie
Printre care trece-o dungă mohorâtă și gălbuie.
Pe un pat de scânduri goale doarme tânăra nevastă
În mocnitul întuneric și cu fața spre fereastră.
El s-așează lângă dânsa, fruntea el o netezește,
O desmiardă cu durere, suspinând o drăgostește,
Pleacă gura la ureche-i, blând pe nume el o cheamă,
Ea ridică somnoroasă lunga genelor maramă,
Spăriet la el se uită... i se pare că visează,
Ar zâmbi și nu se-ncrede, ar răcni și nu cutează.
El din patu-i o ridică și pe pieptul lui și-o pune,
Inima-i zvâcnește tare, viața-i parcă se răpune.
Ea se uită, se tot uită, un cuvânt măcar nu spune,
Râde doar cu ochii-n lacrimi, spărietă de-o minune,
Ș-apoi îi sucește părul pe-al ei deget alb, subțire,
Își ascunde fața roșă l-a lui piept duios de mire.
El ștergarul i-l desprinde și-l împinge lin la vale,
Drept în creștet o sărută pe-al ei păr de aur moale
Și bărbia i-o ridică, s-uită-n ochii-i plini de apă,
Și pe rând și-astupă gura, când cu gura se adapă.

VIII

De treci codrii de aramă, de departe vezi albind
Ș-auzi mândra glăsuire a pădurii de argint.
Acolo, lângă izvoară, iarba pare de omăt,
Flori albastre tremur ude în văzduhul tămâiet;
Pare că și trunchii vecinici poartă suflete sub coajă,
Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă.
Iar prin mândrul întuneric al pădurii de argint
Vezi izvoare zdrumicate peste pietre licurind;
Ele trec cu harnici unde și suspină-n flori molatic,
Când coboară-n ropot dulce din tăpșanul prăvălatic,
Ele sar în bulgări fluizi peste prundul din răstoace,
În cuibar rotind de ape, peste care luna zace.
Mii de fluturi mici albaștri, mii de roiuri de albine
Curg în râuri sclipitoare peste flori de miere pline.
Împlu aerul văratic de mireasmă și răcoare
A popoarelor de muște sărbători murmuitoare.
Lângă lacul care-n tremur somnoros și lin se bate,
Vezi o masă mare-*ntinsă cu făclii prea luminate,*
Căci din patru părți a lumii împărați și-mpărătese
Au venit ca să serbeze nunta gingașei mirese;
Feți-frumoși cu păr de aur, zmei cu solzii de oțele,
Cititorii cei de zodii și șăgalnicul Pepele,
Iată craiul, socru-mare, rezemat în jilț cu spată,

Scanned with OKEN Scanner

El pe care-i poartă mitră și-i cu barba pieptănată;
Țapăn, drept, cu schiptru-n mână, șede-n perine de puf
Și cu crengi îl apăr pagii de muscuțe și zăduf...
Acum iată că din codru și Călin mirele iese,
Care ține-n a lui mână mâna gingașei mirese.
Îi foșnea uscat pe frunze poala lung-a albei rochii,
Fața-i roșie ca mărul, de noroc i-s umezi ochii;
La pământ mai că ajunge al ei păr de aur moale,
Care-i cade peste brațe, peste umerele goale.
Astfel vine mlădioasă, trupul ei frumos îl poartă,
Flori albastre are-n păru-i și o stea în frunte poartă.
Socrul roagă-n capul mesei să poftească să se pună
Nunul mare, mândrul soare, și pe nună, mândra lună,
Și s-așează toți la masă, cum li-s anii, cum li-i rangul,
Lin vioarile răsună, iară cobza ține hangul.
Dar ce zgomot se aude? Bâzâit ca de albine?
Toți se uită cu mirare și nu știu de unde vine,
Până văd păinjenișul între tufe ca un pod,
Peste care trece-n zgomot o mulțime de norod.
Trec furnici ducând în gură de făină marii saci,
Ca să coacă pentru nuntă și plăcinte, și colaci;
Și albinele-aduc miere, aduc colb mărunt de aur,
Ca cercei din el să facă cariul, care-i meșter faur.
Iată vine nunta-ntreagă — vornicel e-un grierel,
Îi sar purici înainte cu potcoave de oțel;
În veșmânt de catifele, un bondar rotund în pântec
Somnoros pe nas ca popii glăsuiește-ncet un cântec;
O cojiță de alună trag locuste, podu-l scutur,
Cu musteața răsucită șede-n ea un mire flutur;
Fluturi mulți, de multe neamuri, vin în urma lui un lanț,
Toți cu inime ușoare, toți săgalnici și berbanți.
Vin țânțarii lăutarii, gândăceii, cărăbușii,
Iar mireasa viorică i-aștepta-ndărătul ușii.
Și pe masa-mpărătească sare-un greier, crainic sprinten,
Ridicat în două labe, s-a-nchinat bătând din pinten;
El tușește, își încheie haina plină de șireturi:
— Să iertați, boieri, ca nunta s-o pornim și noi alături.

Abordarea textului

În lucrarea sintetică *Istoria literaturii române de la începuturi până azi*, criticul Alexandru Piru identifică patru momente distincte în scurta carieră artistică, de numai șaptesprezece ani,

Scanned with OKEN Scanner

a poetului Mihai Eminescu. Din perspectiva textului liric abordat, importantă este cea de-a treia fază de creație — cuprinsă între 1875–1879 — și numită generic cea „ieșeană", când poetul a fost bibliotecar, revizor școlar, redactor la „Curierul de Iași." Această perioadă relevă predilecția autorului pentru realizarea unor ample **poeme narative** care constituie parafraze culte ale unor basme populare, precum „Călin Nebunul", „Fata în grădina de aur", „Miron și frumoasa fără corp", „Mureșanu", „Minte și inimă", toate cuprinzând între 400 și 700 de versuri. Alexandru Piru pune acest moment al creației eminesciene sub semnul unui „romantism exuberant". Este cunoscut faptul că romanticii aveau două surse majore de inspirație, **trecutul istoric** și **tezaurul folcloric**, ambele considerate drept manifestări autentice ale geniului național.

Basmul „Călin Nebunul" a fost notat mai întâi în proză și apoi a fost versificat în 1875, păstrând subiectul narativ original. După un an, textul poetic a fost refăcut, peripețiile eroului au fost simplificate, iar fondul liric s-a adâncit în defavoarea celui epic, forma finală reprezentând mai puțin de jumătate din proiectul inițial (de la 727, poemul a ajuns la numai 258 de versuri). Totodată, autorul i-a modificat și titlul, substantivul nearticulat „file" sugerând selectarea anumitor episoade ale poveștii. Poemul a apărut în 1876 în revista „Convorbiri literare", și face parte din etapa de creație eminesciană a „folclorului savant" (după aprecierea lui G. Călinescu), rezultat în urma prelucrării motivelor populare autohtone. Autorul s-a inspirat și din mitul fundamental de esență erotică al Zburătorului. În credința populară arhaică, Zburătorul era un personaj supranatural de o mare frumusețe virilă, care pătrunde în iatacurile fetelor neștiutoare, cărora le provoacă un puternic și nefericit sentiment de dragoste. Fire capricioasă și nestatornică, el le părăsește apoi fără milă și dispare pentru totdeauna din viața lor. În absența sa, tinerele astfel înșelate se îmbolnăvesc de neliniște, de așteptare îndelungată și dor neîmplinit, unele chiar pierzându-și mințile. Așadar, în literatura noastră populară, Zburătorul rămâne un personaj **fantastic**, **demonic**, **anonim** și **negativ** din cauza infidelității lui sentimentale. Eminescu a modificat radical datele eroului popular: îl umanizează, făcându-l să se comporte ca un îndrăgostit sincer atașat de obiectul iubirii sale; îl identifică sub numele de Călin și îl transformă într-un personaj pozitiv, deoarece, după șapte ani (cifră fatidică), el s-a reîntors lângă ființa iubită și alături de copilul lor, micul Călin, căsătorindu-se cu fata de împărat.

Motivul Zburătorului a mai fost prelucrat — înaintea lui Eminescu — și în poemul cu același titlu aparținând lui Ion Heliade Rădulescu, scriitor reprezentativ de la 1848. Acest străvechi mit românesc evidențiază importanța sentimentului de dragoste atât în viața oamenilor, cât și în existența elementelor naturii. Atracția erotică fundamentează deopotrivă lumea vegetală, animală și umană. Dacă **mitul folcloric** dezvoltă ideea dragostei ca **forță distructivă și irațională**, Eminescu înțelege prin iubire un **sentiment constructiv**, întemeietor al cuplului uman unit prin căsătorie, care asigură perpetuarea și concilierea speței omenești.

Poemul este precedat de un gazel-moto, care, înfățișând așteptarea înfrigurată de către o fată a iubitului ei, sintetizează mesajul artistic al întregii creații poematice. Având o structură amplă și un subiect epic, a cărui dezvoltare poate fi urmărită de-a lungul celor opt părți, poemul are un **caracter narativ**.

Prezentarea subiectului poematic

1. Peisajul literar nocturn are un aspect feeric și înfățișează „castelul singuratic", așezat în mijlocul codrului, ale cărui ziduri înalte sunt escaladate de „un voinic". Într-un portret artistic de mare rafinament este înfățișată frumoasa fată de împărat care doarme „în crivat", împresurată de trandafiri. Zburătorul pătrunde noaptea în „ietacul tăinuit" și, vrăjit de perfecțiunea

Scanned with OKEN Scanner

chipului și a trupului fetei, o sărută și îi ia din deget „inelul scump" — simbol al logodnei lor virtuale.

2. A doua zi, eroina își privește în oglindă buzele „vinete și supte", înțelegând că a primit vizita necunoscutului adorator, căruia îi cere să revină lângă ea și în noaptea următoare.

3. Poetul, făcând apel la legenda mitologică a lui Narcis, dezvoltă al doilea portret al fetei inocente care se privește în oglindă și devine conștientă de puterea ei de seducție feminină. Monologul acesteia în fața oglinzii dezvăluie procesul sufletesc al îndrăgostirii tinerei de „Zburătorul cu negre plete": „... *Și mi-s dragă mie însemi, pentru că-i sunt dragă lui...*" (se remarcă reluarea epitetului afectiv, semn al reciprocității sentimentului împărtășit).

4. Într-una dintre nopți, fata se trezește din pricina „sărutului fermecat" al vizitatorului misterios și îl oprește mărturisindu-i, cu sfială, dragostea ei. La rândul său, câștigat de înflăcărata declarație a copilei, Zburătorul îi dezvăluie sentimentul intens pe care i-l poartă și scena de dragoste pecetluiește reciprocitatea afecțiunii lor.

5. „Năzdrăvanul cel voinic" a plecat în lume, părăsindu-și temporar aleasa inimii și dovedindu-se infidel jurămintelor făcute. Al treilea portret al fetei este construit în antiteză cu cel din partea a treia a creației lirice. Imaginea anterioară a frumuseții triumfătoare și fericite este înlocuită cu cea a chipului întristat, albit de suferință și veșnic înlăcrimat. Dezolarea copilei denotă pierderea speranței în reîntoarcerea iubitului său. Stând ziua întreagă la fereastră, ea privește nostalgic, zborul păsărilor și poetul o numește „*inimă fără de nădejde, suflete bătut de gând.*" **Eul liric dedublat** (disociat psihologic) devine **personaj în text** și se adresează direct fetei, îndemnând-o să nu mai plângă, ca să nu-și ofilească pretimpuriu tinerețea și frumusețea care nu se vor mai întoarce:

... Tu-ți arzi ochii și frumsețea... Dulce noaptea lor se stânge,
Și nici știi ce pierde lumea. Nu mai plânge, nu mai plânge!...

6. Bătrânul crai nechibzuit și-a alungat fata de la castel, când a aflat că aceasta va da naștere unui „pui de prinț". Cuprins ulterior de regrete, trimite emisari pe urmele ei, dar nu o va mai găsi. Într-o singurătate dezolantă, el are răgazul să reflecteze la cât de „bogat" a fost odată și la cât de „sărac" rămâne un părinte fără copiii săi.

7. Al doilea tablou de natură este imaginat în antiteză cu cel din partea întâi a poemului. În locul cadrului inițial, luminat feeric de luna „ca o vatră de jăratec", este înfățișată o seară de toamnă sumbră și întunecată, prin repetiția epitetului cromatic de nuanță închisă „sur". Pădurea „suspină", pentru că frunzele deja uscate sunt spulberate de vânt „rânduri, rânduri". Imaginile naturale sunt create în concordanță cu sentimentele omenești: codrul luminos era asociat triumfului în iubire, în timp ce pădurea întunecată corespunde dezamăgirii tinerei părăsite de iubitul ei. Zburătorul se întoarce și găsește în codru „coliba" modestă unde tânăra mamă se refugiase împreună cu băiatul ei din flori. Eroul îl cunoaște pe Călin cel mic care desculț, se străduiește să adune la un loc „bobocii mulți". Autorul descrie cu umor și duioșie interiorul dezordonat al colibei, ai cărei pereți fuseseră pictați cu numeroase chipuri naive de animale de către „copilașul cel isteț". Cei doi îndrăgostiți se regăsesc după șapte ani de absență și își mărturisesc tăria sentimentului lor, în ciuda trecerii timpului și a neînțelegerii celor din jur.

8. Finalul poemului este optimist, respectând tradiția basmului: cei doi tineri se căsătoresc, tatăl își regăsește fiica pierdută, echilibrul cuplului uman se reface, iar bucuria oamenilor este însoțită de euforia elementelor de natură. La nunta lui Călin cu fata de împărat participă întreaga fire terestră și cosmică. Eminescu personifică și hiperbolizează cununia simbolică dintre floră și faună, prezentând-o după ritualul tipic al nunților din mediul țărănesc autohton.

Scanned with OKEN Scanner

Prezentarea ideatică și stilistică a părții a opta

Ca și partea întâi, cea finală debutează cu un tablou de natură având un aspect fantastic și luminos, în concordanță cu ideea reconcilierii cuplului de îndrăgostiți. Epitetele metaforice și cromatice, care recurg la nume de metale prețioase („aramă", „argint", „aur"), sunt răspunzătoare de impresia realizării unui tablou feeric. Dintre procedeele artistice, **epitetul** are frecvența cea mai mare, și, îndeosebi, cel coloristic atât propriu-zis, cât și prin sugerare. Culorile sunt vii (albastrul, roșul-arămiu, auriul), dar Eminescu se lasă fascinat mai ales de puritatea albului, semn al inocenței: „albind", „pădure de argint", „iarbă de omăt", „solzii de oțele" „potcoave de oțel", „alba rochie". Totodată poetul reia, cu vădită plăcere, metafora „de aur" care definește, concomitent, părul Feților-frumoși, al fetei de împărat și „colbul mărunt" al mierii de albine. Epitetele personificatoare transformă natura și vietățile ei într-un **peisaj antropomorfizat** (umanizat) care își păstrează, totuși, aspectul misterios. Codrul eminescian ascunde tot atâtea taine ca și delta sadoveniană, imaginând o natură sălbatică: lujerele florilor „tremur'", trunchiurile copacilor ascund sub coaja lor suflete „ce suspină" cu glasuri vrăjite, izvoarele curg mereu „cu harnici unde". Epitetele cromatice prin sugerare asigură luminozitatea de cristal a întregului decor fantastic: „de omăt", „licurind", „sclipitoare", „prea luminate". Dintre elementele personificatoare, poetul repetă adesea determinările „mândrul" și „mândra", asociate întunericului, glasului pădurii, astrului diurn și celui nocturn. Eminescu cultivă și formele regionale ale epitetului („zdrumicate", „prăvălatic", „șăgalnici"), pe cele arhaice („vecinici"), învechite („berbanți") și chiar neologice („fluizi"). Atunci când vrea să sugereze imaginea auditivă a bâzâitului „popoarelor de muște", scriitorul apelează la un epitet onomatopeic rar, și anume „murmuitoare". Uneori epitetul este reluat în același vers pentru a insista asupra valorii lui cumulative: „mii... mii", „mândrul... mândra", „mulți... mulți". Alături de epitetul simplu, apare dubla și chiar tripla epitetizare, reliefând abundența însușirilor de excepție ale elementelor de natură ce formează decorul tipic eminescian.

Tablourile artistice devin memorabile prin noutatea și forța de expresie a **metaforelor**: apa izvoarelor formează peste „prunduri" vârtejuri amețitoare numite de poet „cuibar rotind de ape"; elementul acvatic, coborând năvalnic de pe „tăpșanul" înclinat, dezvoltă mici cascade imaginate, printr-un oximoron solid/lichid, precum niște „bulgări fluizi"; abundența și varietatea speciilor de insecte îl determină pe poet să imagineze curgerea lor perpetuă în veritabile „râuri".

Atmosfera ireală, de poveste mitică, este accentuată și prin procedeul enumerării personajelor fantastice care participă la nunta tinerilor: împărații, împărătesele, Feții-frumoși, zmeii, cititorii de zodii și Pepelea. O altă enumerație are menirea de a reliefa amploarea cortegiului de insecte ce îl urmează pe mire: neamurile de fluturi, țânțarii, gândacii mici, cărăbușii. Comparațiile sunt relativ puține față de celelalte figuri poetice: lângă izvoare, iarba este mereu udă și acoperită cu spuma apei, devenind ca „omătul"; chipul fetei de împărat este îmbujorat de sfială, „ca mărul"; apariția nuntașilor în mijlocul pădurii este anunțată de „un bâzâit ca de albine" și formează un păienjeniș compact și lung „ca un pod".

Uneori comparația eminesciană primește un accent umoristic și, astfel, bondarul „pântecos" și adormit abia mai glăsuiește un cântec „pe nas, ca popii".

Cele două nunți sunt prezentate cu ajutorul procedeului numit **paralelă simbolică**. Acesta dezvăluie ideea centrală a poemului erotic, și anume că atât vocația elementelor naturale, cât și a oamenilor este să formeze perechea sau cuplul, perpetuând viața și asigurând eternitatea lumii vii. Eminescu dezvăluie un atașament ocrotitor față de natura cu care s-a identificat în creația sa. Duioșia atitudinii lirice față de micile vietăți este evidențiată de întrebuințarea diminutivelor, ca în poezia populară: „musculițe", „grierel", „o cojiță", „gândăcei", „viorică".

Scanned with OKEN Scanner

Dintre elementele de faună, poetul alege insectele, deoarece nu au realitate individuală, ci se adună în „roiuri", formând în exces „o mulțime de norod" (pleonasm cu valoare stilistică, asociind două substantive colective): sute de albine zumzăie necontenit, „popoare" de muște bâzâie pretutindeni, mii de fluturi colorați în tonuri pastelate zboară, iar insectele telurice mișună în ierburi, toate simbolizând laolaltă curgerea eternă a materiei. Imensa cantitate de gângănii minuscule este percepută atât vizual, cât și sonor prin acumularea onomatopeică a termenilor: „murmuitoare", „bâzâit". O lume liliputană este ridicată la rangul de hiperbolă. Viețăile se împerechează continuu, după ritualuri inconștiente și milenare, respectând **legea universală a fecundității naturale**. Codrul eminescian pare o țară a insectelor, așezată sub o lupă uriașă, care mărește până la halucinație această lume de proporții infime.

Cele două personaje personificate, care se împerechează, sunt „fluturele" și „viorica". G. Călinescu remarcă fuzionarea simbolică a vegetației cu fauna, marcând unitatea indestructibilă a lumii vii: „Faptul că se cunună cu viorica e bineînțeles scos din modul de hrănire al fluturilor, dar poate fi și o aluzie la întrepătrunderea celor două regnuri, vegetal și animal..." (*Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II. *cap. Cadrul fizic, 5, Fauna*). Fluturele reprezintă „berbantul" glumeț și ușuratic care se însoară cu vegetalul delicat și cochet. Personificările au o funcție umoristică, deconectând și amuzând cititorii: furnicile sunt bucătarii pricepuți care coc „plăcinte" și „colaci" pentru ospățul împărătesc; albinele transportă fagurii și produc mierea; cariul este bijutierul ce confecționează cerceii — podoabe pentru cochetele doamne, fluturii „șăgalnici și berbanți" formează un cortegiu zgomotos; un greiere este vornicul așezat în fruntea alaiului nuntașilor, întâmpinat de puricii potcoviți în oțel; preotul care binecuvântează ceremonialul este un bondar, bogat înveșmântat „în catifele"; caleașca este simbolizată de o „cojiță de alună" trasă de armăsarii-lăcuste; în trăsură stă mirele-fluture răsucindu-și voios „mustața"; orchestra religioasă o formează bâzâitul permanent al țânțarilor; „gândăceii și cărăbușii" sunt privitorii ocazionali care asistă la nuntă; rușinoasă, se ascunde în spatele ușii „mireasa-viorică", care îl așteaptă pe alesul inimii ei; un alt greiere, înveșmântat cu o haină de gală „plină de șireturi", este oratorul de ocazie care ține o cuvântare solemnă în cinstea mirilor. După ce a încheiat orația de nuntă, acest maestru de ceremonii a sărit „pe masa-mpărătească" și, bătând sonor „din pinteni", cere permisiunea comesenilor de a porni — alături de festivitatea omenească — propria lor sărbătoare naturală.

Mișcarea perpetuă a insectelor dă impresia de tablou dinamic, de natură copleșitoare, prin viermuiala speciilor nenumărate ce se întrepătrund continuu. Regnurile fuzionează între ele și invadează civilizația umană, căreia îi dau un aspect vetust (vechi). În această atmosferă de basm, omul și vietățile naturii se simt ocrotite ca într-un paradis terestru miraculos și trăiesc într-o comuniune, ce reiterează armonia lumii primordiale.

O, rămâi...

„O, rămâi, rămâi la mine,
Te iubesc atât de mult!
Ale tale doruri toate
Numai eu știu să le-ascult;

Scanned with OKEN Scanner

În al umbrei întuneric
Te asamăn unui prinț,
Ce se uit-adânc în ape
Cu ochi negri și cuminți;

Și prin vuietul de valuri,
prin mișcarea naltei ierbi,
Eu te fac s-auzi în taină
Mersul cârdului de cerbi;

Eu te văd răpit de farmec,
Cum îngâni cu glas domol,
În a apei strălucire
Întinzând piciorul gol

Și privind în luna plină
La văpaia de pe lacuri,
Anii tăi se par ca clipe
Clipe dulci se par ca veacuri."

Astfel zise lin pădurea,
Bolți asupră-mi clătinând;
Șuieram l-a ei chemare
Ș-am ieșit în câmp râzând.

Astăzi chiar de m-aș întoarce
A-nțelege n-o mai pot...
Unde ești, copilărie,
Cu pădurea ta cu tot?

Abordarea textului

Poezia a fost publicată în revista junimistă „Convorbiri literare", în anul 1879 (la 1 februarie), și face parte din perioada de maturitate a liricii eminesciene. Criticul cel mai avizat al operei lui Mihai Eminescu, și anume G. Călinescu, încadrează acest text poetic în capitolul „Noua eglogă", din exegeza intitulată *Opera lui Mihai Eminescu* (vol. II, cap. *Tehnica interioară*). Trebuie subliniat faptul că autorul romantic nu cultivă specia lirică pură a **eglogei** (poezie campestră și idilizantă), preferând s-o combine cu **elegia** (cântecul de jale) și cu **meditația** (creația reflexivă).

Poetul îmbină atracția sa recunoscută pentru imaginea naturii paradisiace cu dorința de iubire idilică și cu dureroasa conștiință a trecerii timpului, care diminuează elanul vital al omului pieritor. Accentele meditative dau structurii poetice cadența unei **elegii**, în care predomină sentimentele de tristețe și regret după vârsta de aur a omului, care este copilăria. Același mare critic consideră că în poem dialoghează două **ficțiuni poetice**, și anume „pădurea" și „prințul".

Scanned with OKEN Scanner

Primele cinci strofe, plasate între ghilimele, relevă chemarea pădurii, care încearcă să-l rețină pe „prinț" în spațiul ei și, în acest scop, îi mărturisește dragostea pe care i-o poartă. Ca ficțiune literară, pădurea este un simbol al feminității ideale și al iubirii eterne, pe care ea o trezește în sufletele celor din jur. Totodată, pădurea devine și un simbol al veșniciei, întrucât elementele vegetale se ofilesc temporar, dar renasc anual, în succesiunea reiterată a anotimpurilor. Pădurea îl imploră pe „prinț" să îi stea alături, afirmând că numai ea este capabilă să îi asculte și să îi îndeplinească „toate dorurile" din piept. Tânărul erou anonim este ridicat, prin iubire, la rangul de „prinț" și se comportă ca un personaj de basm într-o lume onirică unde totul devine posibil. Numai visând, omul poate avea sentimentul plenar al eternității, iar transformarea iubitului într-un personaj fantastic are loc doar în umbra generoasă a pădurii. În acest caz, **vocea auctorială** se disociază în glasul fermecat al pădurii fremătânde și în tonalitatea nostalgică a răspunsului oferit de prințul inimii ei. Pentru Eminescu natura este înțeleasă ca o parteneră ideală a cuplului erotic și aceasta îi va promite inițierea tânărului în lumea ei plină de taine, inaccesibile insului obișnuit. Prințul îi ascultă cuvintele ca vrăjit, având o privire „adâncă" și „cuminte", iar ochii-i strălucesc „ negri" și misterioși.

Dacă înțelegerea și împlinirea „dorurilor" prințului reprezintă cea dintâi promisiune, a doua constă în oferirea tainelor și legilor naturii spre cunoaștere: zgomotul apelor, mișcarea ierburilor, înaintarea cerbilor după anumite legități ancestrale vor deveni elemente cunoscute numai celui iubit de către pădure. În lirica populară, **cerbul** este simbolul înțelepciunii și al deplinei cunoașteri omenești. Revelarea armoniei propriei personalități, oferirea înțelepciunii universale, umane și naturale, culminează cu răsplata cea mai râvnită de către prinț și implicit de orice ființă muritoare, anume veșnicia. Uitând de sine și „răpit de farmec", tânărul „îngână" glasul fascinant al pădurii și se unește cu acesta prin întinderea hieratică a „piciorului gol" în apa strălucitoare. Inocența gestului, frumusețea lui nudă și sălbatică marchează formarea cuplului erotic dintre elementul feminin (natura) și cel masculin (omul). Câștigarea eternității are drept consecință ieșirea „prințului" din temporalitatea firească a vieții omenești: inițial, timpul se comprimă și anii se reduc la durata unor clipe efemere; „clipele dulci", care semnifică iubirea împlinită, se vor dilata, însă, cât „veacurile". Așadar, numai dragostea asigură **timpului** trecător și anonim perceperea sa ca o **dimensiune eternă**. Iubind pădurea și descifrându-i tainele, prințul însuși va ajunge nemuritor. El capătă chiar unele atribute specifice acesteia, „șuierând" drept răspuns la chemarea ei tandră, ori îngânând „cu glas domol" sonoritățile armonioase ale apelor.

Pentru Eminescu copilăria a rămas spațiul privilegiat al comuniunii totale cu natura și al armoniei cu universul. Dimpotrivă, maturitatea a însemnat o pierdere a sentimentului armonizării cu sine, al acelei vârste fabuloase și al comuniunii universale. Imprudența prințului constă în faptul că el a ieșit cu inconștiență de sub „bolțile" pădurii și din spațiul ocrotitor al iubirii inocente. G. Călinescu se întreabă ce taină a pădurii încredințată iubitului ei a provocat „râsul" acestuia. Exegetul afirmă că, dacă „psihologicește, se înțelege, e vorba de bunavoie pe care șederea în codru a dat-o tânărului, în ordine poetică însă râsul rămâne enigmatic și constituie un element intelectual mereu incomprehensibil, pierdut în zările mitului..." (op. cit.).

Ultima strofă dezvăluie regretul tardiv al poetului după voioșia optimistă de altădată și după încântarea resimțită în spațiul securizant al naturii. El recunoaște cu amărăciune că întoarcerea în timp este imposibilă pentru ființa umană, condamnată irevocabil să îmbătrânească trupește și sufletește. Comuniunea realizată cândva în mod deplin cu natura nu mai poate fi înțeleasă de ființa deziluzionată, sceptică și pesimistă. Pronumele personal „o" (de genul feminin, la numărul singular) indică **tripla pierdere majoră** suferită de poet, fapt care îl va face nostalgic pentru tot restul vieții sale:

Scanned with OKEN Scanner

a) **copilăria**, ce rămâne universul paradisiac în care mintea și sufletul celui aflat la etatea infantilă, dedicată reveriei, și care constituie simbolul vârstei umane **ideale**;

b) **pădurea**, toposul ideal, care reprezintă lumea inepuizabilă a fenomenelor și a formelor naturale, alcătuind un univers **plenar** și **indestructibil**, capabil să se regenereze — în mod miraculos — prin propria vitalitate;

c) **iubirea** echivalentă cu sentimentul fundamental uman și cosmic, care întemeiază cuplul și împacă existența fiecărui om cu destinul propriu, simbolizând tăria afectivității și forța ei modelatoare.

Poemul se încheie cu lamentația eminesciană rămasă fără răspuns, căci spațiul dorit al copilăriei fericite și al pădurii seducătoare a fost pierdut în neant odată pentru totdeauna, îndemnul inițial „O, rămâi..." păstrând doar reflexul dureros al amintirilor.

MEDITAŢIA FILOSOFICĂ

Floare albastră

— Iar te-ai cufundat în stele
Și în nori și-n ceruri nalte?
De nu m-ai uita încalte,
Sufletul vieții mele.

În zadar râuri de soare
Grămădești-n a ta gândire
Și câmpiile asire
Și întunecata mare;

Piramidele-nvechite
Urcă-n cer vârful lor mare —
Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite

Astfel zise mititica,
Dulce netezindu-mi părul.
Ah! ea spuse adevărul;
Eu am râs, n-am zis nimica.

— Hai în codrul cu verdeață,
Und-izvoare plâng în vale,
Stânca stă să se prăvale
În prăpastia măreață.

Scanned with OKEN Scanner

Acolo-n ochi de pădure,
Lângă balta cea senină
Și sub trestia cea lină
Vom ședea în foi de mure.

Și mi-i spune-atunci povești
Și minciuni cu-a ta guriță,
Eu pe-un fir de romăniță
Voi cerca de mă iubești.

Și de-a soarelui căldură
Voi fi roșie ca mărul,
Mi-oi desface de-aur părul,
Să-ți astup cu dânsul gura.

De mi-i da o sărutare,
Nime-n lume n-a s-o știe,
Căci va fi sub pălărie —
Ș-apoi cine treabă are!

Când prin crengi s-a fi ivit
Luna-n noaptea cea de vară,
Mi-i ținea de subsuoară,
Te-oi ținea de după gât.

De cărare-n bolți de frunze,
Apucând spre sat în vale,
Ne-om da sărutări pe cale,
Dulci ca florile ascunse.

Și sosind l-al porții prag,
Vom vorbi-n întunecime;
Grija noastră n-aib-o nime,
Cui ce-i pasă că-mi ești drag?

Înc-o gură — și dispare....
Ca un stâlp eu stam în lună!
Ce frumoasă, ce nebună
E albastra-mi, dulce floare!

.....
Și te-ai dus, dulce minune,
Ș-a murit iubirea noastră —
Floare-albastră! floare-albastră!...
Totuși este trist în lume!

Scanned with OKEN Scanner

Abordarea textului

Sursa de inspirație a poemului o formează mitul romantic al „florii albastre" din poezia liricului german Novalis (cel care propune lumea subiectivă a visului drept realitate unică și revelatoare de semnificații pentru conștiința omului). În poezia novalisiană, motivul „florii albastre" poate simboliza setea umană spre infinit. Aceeași temă romantică este prezentă și în lirica poetului italian Giaccomo Leopardi (cu volumul său din 1831, intitulat „Cânturi"). Zoe Dumitrescu Bușulenga stabilește și o altă posibilă filiație artistică, cu poetul francez Victor Hugo și volumul său intitulat „Les Contemplations" (Eminescu — *Cultură și creație*, cap. *Din nou despre Floare albastră*).

Precum alte poeme din creația scriitorului propuse de noi unui studiu mai aprofundat, și acesta aparține liricii de tinerețe a lui Eminescu, fiind publicat la 1 aprilie 1873, în „Convorbiri literare". Tema este romantică, atât prin sursele de inspirație menționate, prin motivul ei central, prin concepția eminesciană despre soarta omului de geniu, cât și prin destinul nefericit al iubirii în lumea comună.

Tot Zoe Dumitrescu-Bușulenga (op. cit.) afirmă că în „Floare albastră" este un permanent joc între două planuri spațiale — cel al „**aproapelui**" (simbolizând vocația femeii) și cel al „**departelui**" (prefigurând soarta bărbatului). Poetul metaforizează lumea spirituală prin intermediul termenilor cosmici: „luna", „soarele", „norii", la care visează perpetuu mintea contemplativă a bărbatului. Fata își avertizează iubitul că trăirea într-o unică dimensiune a spiritului poate fi o zădărnicie și îl poate conduce la nefericire. Iubita remarcă efortul lui uriaș de a cuprinde cu mintea întregul spațiu universal. Adresându-i-se direct acestuia, îl roagă să nu caute „în depărtare" norocul vieții sale, ci să-și găsească fericirea posibilei împliniri în lumea contingentă, alături de ea.

Inteligența fetei este demonstrată de luciditatea cu care apreciază capacitatea lui de-a aspira la descifrarea tainelor lumii pământene și ale celei cosmice. El ar dori să cunoască spațiul geografic al lumii terestre, mecanismele formării universului natural, istoria veche a civilizațiilor care s-au succedat de-a lungul mileniilor, simbolizate de câmpiile „asire" și de „piramidele învechite". Eroina este conștientă că omul iubit este menit unui destin aparte și chiar ea identifică, pe rând, sferele cunoașterii de care el se simte atras. Tot ea formulează temerea că bărbatul îndrăgit ar putea s-o uite și îl numește tandru „sufletul vieții" sale, reamintindu-i discret importanța făpturii lui pentru existența ei.

Strofa a patra reproduce aprecierea ușor ironică și detașată a eroului — încă tânăr și încrezător în șansa cunoașterii — asupra cuvintelor pe care le rostise „mititica". Reacția lui la avertismentul fetei a fost râsul superior, dar inconștient al omului tânăr, care crede că-și va putea însuși universul deplin al cunoașterii, având și răgazul necesar pentru o iubire terestră. Totuși, bărbatul resimte deja un regret și acceptă posibilitatea ca iubita să-i fi spus „adevărul" despre importanța împlinirii sentimentelor în existența omului.

Strofele — de la a cincea până la a opta — aparțin, din nou, vocii feminine care îl cheamă pe erou într-un cadru de natură paradisiacă, unde cuplul uman și-ar găsi împlinirea sentimentală și unde s-ar simți în deplină siguranță. Încercarea de seducție respectă ritualul din poemele „O, rămâi...", „Dorința..." sau „Lacul". **Decorul eminescian** este marcat de elementele tipice pentru lirica sa: „codrul", „verdeața", „izvoarele", „stâncile", „lacul", „prăpăstiile", „trestiile" „foile de

Scanned with OKEN Scanner

mure", „romanița", „soarele", „luna", „bolțile de frunze". Toate elementele naturale au crescut miraculos și sunt marcate de o germinație excesivă: codrul este „adânc", verdeața abundentă, izvoarele nenumărate, trestiile „line", pădurea deasă, florile „ascunse", crengile uriașe ale copacilor ce alcătuiesc adevărate „bolți", pe sub care va trece înlănțuită perechea de îndrăgostiți.

Cei doi tineri încremenesc privindu-se într-o îmbrățișare extatică. Cuplul juvenil, având aspectul unui grup statuar (ca în sculptura lui Rodin), va fi protejat de cadrul natural, complice la dragostea lor. Tânăra îi cere iubitului să-i spună „povești" și chiar „minciuni" care să-i încânte auzul. Ea va tenta semnificația destinului încercând să afle dacă iubirea lui e sinceră, prin smulgerea petalelor unui „fir de romaniță".

Portretul fizic al fetei descrie o eroină de basm, cu fața „roșie ca mărul", și cu părul lung „de aur", detaliile anatomice prezentând similitudini cu cele din poemul „Crăiasa din povești". Ea își imaginează desfășurarea unei zile întregi și a unei nopți de vară alături de omul iubit.

Penultima strofă surprinde momentul despărțirii, când îndrăgostitul privește în urma fetei și rămâne încremenit în lumina lunii „ca un stâlp". Pe măsură ce ea se îndepărtează și nu mai poate fi recunoscută în întunericul nopții, el o identifică — pentru întâia dată — cu „floarea" definită prin patru epitete succesive (alcătuind o **pletoră**), exprimate prin adjective declinate fie la superlativul absolut, fie la gradul pozitiv:

*... **Ce** frumoasă, **ce** nebună*
E albastra-mi, dulce floare!...

În versurile ilustrative, „ce" este adverb de mod (cu sensul de „foarte", „atât de..."), iar pronumele personal „-mi" în dativ posesiv, așezat la mijlocul versului, între două epitete, sugerează șansa unică de împlinire afectivă sub semnul omenescului, pe care eroul a ratat-o.

Așadar, poezia „Floare albastră" cuprinde următoarele secvențe lirice: monologul adresat de personajul feminin iubitului ei; primul comentariu ironic al acestuia asupra dorințelor prea comune ale iubitei sale; încercarea de seducție eșuată a eroinei asupra îndrăgostitului sceptic; despărțirea celor doi; identificarea dragostei pierdute cu „floarea albastră" și al doilea comentariu al îndrăgostitului, care-și regretă atât tinerețea plină de elanuri nesăbuite, cât și iubirea, pierdute deopotrivă din orgoliu, naivitate, ori din nepăsare inconștientă.

Strofa finală este separată de restul textului liric printr-un șir de puncte de suspensie. Acestea marchează **ruptura temporală** dintre momentul tinereții, al fericirii posibile încă, și cel al maturității, al nefericirii și amărăciunii conștientizate. Verbele conjugate la indicativ perfect compus subliniază distanța în timp, irecuperabilă, dintre iubirea care s-ar fi putut împlini și absența sentimentului de dragoste; totodată, această formă verbală trecută și încheiată cu mult timp înainte de momentul prezent al rostirii, ambiguizează ideea referitoare fie la moartea reală a iubitei, fie la încetarea dragostei lor — echivalentă cu o **moarte spirituală**. Recunoaștem predilecția poetului pentru această dualitate semantică (a se duce/ a pieri sau a se îndepărta definitiv de cineva) formulată și în sonetul „Când însuși glasul..." ori în meditația „La steaua..."

Ultimul vers separă grafic — prin trei puncte de suspensie — adverbul de mod „totuși" de propoziția principală cu valoare concluzivă, notată la prezentul etern: „... este trist în lume!" În absența tinereții și a iubirii împărtășite, universul uman își pierde strălucirea și bucuria, devenind o lume mohorâtă, condamnată fatal să rămână „tristă".

Scanned with OKEN Scanner

Și dacă...

Și dacă ramuri bat în geam
Și se cutremur plopii,
E ca în minte să te am
Și-ncet să te apropii.

Și dacă stele bat în lac
Adâncu-i luminându-l,
E ca durerea mea s-o-mpac
Înseninându-mi gândul.

Și dacă norii deși se duc
De iese-n luciu luna.
E ca aminte să-mi aduc
De tine-ntotdeauna.

Abordarea textului

Poemul, care a văzut lumina tiparului în „Familia", în 13/25 noiembrie 1883, chiar în anul îmbolnăvirii grave a lui Eminescu, este alcătuit din trei catrene, care au o structură gramaticală la nivelul frazei așezate într-o perfectă simetrie, numită **paralelism sintactic**. Astfel, propozițiile regente sunt exprimate prin verbul predicativ „e", conjugat la prezentul etern și având sensul de „se întâmplă", „se petrece". Valoarea morfologică a lui „e" poate fi și copulativă, dându-i sintactic funcția de predicat nominal incomplet; în acest caz, propozițiile următoare vor fi **predicative** și vor forma, împreună cu regenta lor, insuficientă, un întreg gramatical și semantic inseparabil. Tot astfel, fenomenele astrale și mișcările sufletești, ce definesc alchimia eului poetic solitar, se intercondiționează fuzionând în imagini lirice paralele. În fiecare strofă, predicatul regent este așezat la debutul versului al treilea. El este precedat de subordonate **subiective** și este urmat de **circumstanțiale finale**, coordonate între ele. Echilibrul frastic (al frazei) obligă cititorul la o anume interpretare a înțelesurilor poemului.

Din punct de vedere ideatic, imaginile naturale — intenționat selectate de poet — sunt asociate celor de dragoste și de reprezentare mentală a ființei iubite pierdute. Repetiția conjuncției copulative „și", așezată mereu la inițiala strofelor, reliefează coordonarea perfectă dintre fenomenele cosmice și sentimentele trăite de poet. Reluarea conjuncției subordonatoare „dacă" marchează condiționarea imaginilor mnemotehnice de producerea anumitor fenomene naturale. Locuțiunile verbale sinonimice lexical („în minte să am", „aminte să-mi aduc") accentuează efortul îndrăgostitului de a rememora, în ciuda trecerii timpului, atât imaginea iubirii, cât și trăsăturile chipului îndrăgit odinioară.

Eminescu reține numai fenomenele cosmice care se repetă continuu, precum bătaia ramurilor în geam și mișcarea plopilor. Arborii invocați constituie simboluri ale izolării și nesansei în dragoste, fiind de obicei „fără soț" (ca în celebrul poem). Imaginile solitare de natură concordă,

Scanned with OKEN Scanner

în inima poetului, cu proiecția afectivă a fericirii abandonate. Prin evocarea momentelor trăite împreună, chipul iubit se însuflețește și „se apropie" de prezentul în care îndrăgostitul părăsit a rămas o ființă desperecheată, precum Orfeu fără Euridike a sa. Strălucirea stelelor, precum și reflectarea luminozității lor în adâncurile lacului „însenînează" spiritul poetului care se împacă resemnat cu propria lui durere. Risipirea norilor, a cărei consecință este înseninarea cerului și strălucirea difuză a lunii devin fenomene astrale asociate amintirii eterne a unei iubiri adevărate.

Două idei filosofice se desprind din acest poem elegiac: că trecutul fericit nu mai poate fi recuperat în mod real, dar poate fi evocat nostalgic, prin forța afectivă a memoriei omenești; omul superior, eliberat și de patimă și de suferință, va câștiga **apatia** (indiferența nedureroasă) și **ataraxia** (liniștea sufletească) atât de necesare desprinderii de lumea pământeană și intrării senine în marele cosmos.

Senzația de înstrăinare nu se produce numai între poet și obiectul însuflețit sau nu al afecțiunii sale, ci și în interiorul spațiului natural chemat să deplângă iubirea apusă; substantivele sunt nearticulate în majoritatea lor: „ramuri", „stele", „adâncu-", „luciu"; când se articulează totuși, configurează o stare de alienare definitivă: „plopii", „norii", „luna". Chiar și **eul liric** traversează o progresivă mișcare sufletească de la **înstrăinarea parțială** către una **totală**, reliefată printr-un procedeu morfologic de mare rafinament — **alternarea tranzitivității cu intranzivitatea verbală**: la sfârșitul strofei întâi, poetul utilizează **un verb tranzitiv** cu indicele gramatical al **complementului direct**: „Și-ncet să **te** [s.n.] apropii..." (se înțelege — pe cea dispărută de cel care a iubit-o atât); în încheierea textului literar în versuri, avem impresia că însuși eul liric s-a scindat, îndepărtându-se tot mai mult de imaginea adorată cândva. Senzația de efort mnemotehnic recuperator și de evidentă detașare spirituală este generată de uzitarea **locuțiunii verbale intranzitive**, construite cu un **complement indirect**: „E ca aminte să-mi aduc/**de tine** [s.n.] -n totdeauna." Parcă și amintirile sentimentale — decantate în timp și filtrate printr-un spirit obosit de amăgiri nenumărate — s-au estompat până la diminuarea persistenței acestora în sufletul deja **a-patic** (plasat în afara durerii) al artistului detașat de contingent (lumea palpabilă).

La steaua

La steaua care-a răsărit
E o cale atât de lungă,
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă.

Poate de mult s-a stins în drum
În depărtări albastre,
Iar raza ei abia acum
Luci vederii noastre.

Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie:
Era pe când nu s-a zărit,
Azi o vedem, și nu e.

Scanned with OKEN Scanner

Tot astfel când al nostru dor
Pieri în noapte-adâncă,
Lumina stinsului amor
Ne urmărește încă.

Abordarea textului

Meditația este un poem liric de tip reflexiv, în care autorul își exprimă concepția proprie în legătură cu problemele grave ale existenței sale, ale moralei umane ori ale universului. Această specie artistică aparține liricii filosofice și mai poartă numele de **poezie gnomică**. Este o specie artistică creată pe durata curentului literar numit **romantism** și a fost promovată, mai ales de reprezentanții acestuia în literaturile naționale. Dintre romanticii literaturii noastre, îi menționăm pe: Vasile Cârlova, Ioan Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Mihai Eminescu, Panait Cerna etc. Meditații au scris, mai târziu, și liricii interbelici, precum: Tudor Arghezi, Ion Pillat, Lucian Blaga și alții.

Fiind expresia artistică a unor reflecții intelectuale și presupunând atât judecata rațională a autorilor asupra lumii, cât și o participare afectivă a acestora la ideile formulate poetic, meditația se caracterizează prin tonul grav, solemn, și sobru. Dintre ritmurile cunoscute, cel mai bine i se asociază meditației cel **iambic**.

Poeții meditativi români în general, și, dintre ei, Mihai Eminescu și Octavian Goga, îndeosebi, n-au cultivat meditația pură, ci au îmbinat-o cu **elegia**, **egloga** ori **satira**.

În orice ediție de versuri eminesciene, creația lirică „La steaua..." este menționată printre ultimele poeme antume, căci a fost publicată la 1 decembrie 1886 în „Convorbiri literare". G. Călinescu opinează că ultimele poezii publicate de Eminescu după 1883 fuseseră scrise cu mult timp înainte, iar autorul lor le-a făcut cunoscute de-abia în perioada când era grav bolnav, pentru a genera publicului său cititor iluzia că inspirația creatoare încă nu-l părăsise, ori pentru a-și induce sieși această necesară formă de autoamăgire.

Primele trei strofe constituie o meditație lirică asupra cosmosului și a fenomenelor sale, dintre care cele mai multe rămân necunoscute inteligenței și simțurilor omenești. Ultima strofă este un fragment de elegie, în care universul și personalitatea umană se reconciliază, prin intermediul procedeului numit **paralelă simbolică**. Ca în majoritatea versurilor scrise în epoca sa de maturitate, Eminescu renunță — în mare parte — la figurația retorică. Procedeele stilistice sunt rare și folosite numai în măsura în care dau expresivitate poetică maximă imaginilor real-abstracte. Însuși titlul poemului dă senzația de spațiu nemărginit și de uriașă distanță între om și cosmosul la care el aspiră mereu. Chiar dacă simțul vizual dă omenirii iluzia optică a apropierii pământului de cer, poetul ne avertizează că între ele se așază distanțe pe care lumina le traversează cu o viteză uimitoare. „O cale atât de lungă", precum cea dintre om și macrocosmos, se poate stabili sufletește și între două ființe care nu se mai iubesc. Superlativul absolut al distanței irecuperabile este realizat gramatical cu ajutorul locuțiunii adverbiale de intensitate „atât de".

Eminescu reușește performanța să exprime liric legea fizică a discordanței dintre cauză și efect: chiar dacă steaua s-a dezagregat într-un cataclism cosmic, imaginea ei luminoasă („icoana" — sinecdoca formei pentru conținut) va fi percepută mult mai târziu de vederea

Scanned with OKEN Scanner

umană limitată. Privind traiectoria stelei de pe pământ, omul are senzația eronată că el percepe însăși substanța corpului ceresc; în realitate, el mai sesizează doar un efect luminos tardiv, căci steaua dispăruse demult. Printr-o antiteză, Eminescu comentează raportul dintre esență și aparență, pe care ființa umană nu-l înțelege la momentul oportun nici în privința mecanismelor lumii exterioare, nici în microcosmosul existenței interioare. Antiteza este creată la nivelul frazei și dezvoltă un **chiasm sintactic**. Această figură de construcție opune (prin încrucișarea membrilor ei) formele verbale afirmative celor negative: „Era pe când nu s-a zărit,/ Azi o vedem, **și** [s.n.] nu e..." Conjuncția coordonatoare subliniată de noi este precedată de virgulă, deoarece are valoare adversativă (**dar steaua nu mai există**), nu copulativă. Vechimea fenomenelor produse în univers este susținută morfologic de construcția arhaică a **dativului locativ** (moștenit din limba latină) cu funcție sintactică de complement circumstanțial de loc: „Iar raza ei abia acum / Luci **vederii** [**la vederea**, s.n.] noastre..." **Frecvența sinecdocelor** („icoana stelei", „raza ei") are drept efect în planul ideatic dubla impresie de izolare suferită atât de corpul ceresc vidat de conținutul său, cât și de spiritul uman golit de sentimentul pierdut, care-i dă senzația de inutilitate în lume.

Poetul compară „icoana stelei ce-a murit" cu trăirile sale sufletești elegiace. Așa cum efectul strălucitor al unei stele pierdute în spațiu mai poate persista și după distrugerea cauzei lui, tot astfel o iubire pierdută își menține frumusețea efectivă prin intermediul **memoriei recuperatoare** a celui îndrăgostit. Eminescu ambiguizează imaginea „stinsului amor", deoarece nu destăinuie cititorului dacă iubita murise, ori dacă numai dragostea lor dispăruse. Pentru poet, o existență fără iubire echivalează cu moartea însăși, așa cum steaua distrusă încetase să mai strălucească pe cer.

Fiecare stea care „răsare" este o formă de regenerare a universului inepuizabil; un mare sentiment „răsărit" în sufletul omului capabil să-l trăiască și să și-l asume în totalitatea manifestărilor lui îi marchează definitiv personalitatea afectivă și, chiar dacă patima incandescentă s-a stins, „lumina" datorată intensității trăirilor sale îl va „urmări" în noaptea existenței anodine până la moarte.

SONETUL ELEGIAC

Trecut-au anii...

Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri
Și niciodată n-or să vie iară,
Căci nu mă-ncântă azi cum mă mișcară
Povești și doine, ghicitori, eresuri,

Ce frunte-mi de copil o-nseninară,
Abia-nțelese, pline de-nțelesuri —
Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri,
O, ceas al tainei, asfințit de sară.

Scanned with OKEN Scanner

Să smulg un sunet din trecutul vieții,
Să fac, o, suflet, ca din nou să tremuri
Cu mâna mea în van pe liră lunec;

Pierdut e totu-n zarea tinereții
Și mută-i gura dulce-a altor vremuri,
Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec!

Abordarea textului

Termenul provine din elină (greaca veche), unde „eleikon" înseamnă „jale, plângere".

Elegia este o specie a genului liric, în care predomină sentimentele de tristețe, melancolie, amărăciune, dor, provocate fie de pierderea unei ființe dragi, fie de meditația pe o temă gravă a existenței umane.

„Trecut-au anii..." este un **sonet elegiac**, fiind alcătuit din patru strofe dintre care două sunt catrene și două sunt terține, însumând paisprezece versuri. Eminescu este considerat printre sonetiștii care au dus la perfecțiune această poezie cu formă fixă. Sonetul eminescian îmbină trăirile afective elegiace cu meditația intelectuală asupra paradisului infantil și asupra trecerii ireversibile a timpului fericit al vieții autorului său.

Sonetul a fost publicat în 1883 (în ediția princeps — *Poesii*) și este dominat de sentimentul de regret al poetului pentru vârsta infantilă și pentru tinerețea, care au pierit odată pentru totdeauna. Ultimul vers are valoarea unui **aforism liric**, reprezentând concluzia întregului conținut de idei al poeziei. În conformitate cu sentimentul dominant exprimat, **ritmul** prozodic este **iambic** și el generează atmosfera solemnă a creației lirice. **Rima** este **îmbrățișată** și **rară**, poetul excelând în potrivirea sonoră a celor mai deosebite valori morfologice: verbele rimează cu substantivele (-nseninară / sară; să tremuri / vremuri); adverbele cu verbele (iară / mișcară) sau înseși formele verbale între ele (lunec / mă-ntunec). Migala dovedită de scriitor în combinațiile de rimă alese subliniază rafinamentul lui Eminescu de artizan al cuvântului. Poetul dă relief semantic și **regionalismelor** moldovenești, precum: „nouri", „iară", „sară", „lunec".

Tema lirică a elegiei este însăși melancolia datorată conștiinței dramatice că timpul, trecând, inevitabil, antrenează — în curgerea sa — vârstele cele mai frumoase ale poetului. Inversiunea de topică între subiect și predicat pune accentul liric pe forma perfectului compus „trecut-au", ce marchează succesiunea inexorabilă a anilor. Trecerea lor este comparată cu mișcarea perpetuă și mereu identică cu sine a „nourilor" pe deasupra „șesurilor".

Lumea mirifică a copilăriei este însuflețită și de mirajul exercitat asupra autorului de către speciile folclorice pe care le asculta vrăjit, fie că ele erau rostite de către mama sa, Raluca Eminovici, fie de bătrânii țărani trăitori pe moșia părintească a Ipoteștilor. Prin intermediul enumerației de îndrăgite specii folclorice, poetul relevă atașamentul lui față de „povești și doine, ghicitori, eresuri", care conturau o dimensiune spirituală a eposului românesc. Interjecția exclamativă „O!" pune în evidență sincronizarea existenței poetului îmbătrânit pretimpuriu cu momentul asfințitului numit simbolic „ceas al tainei". Amurgul este preludiul nopții, când ființa umană se retrage în adăpostul ei, iar forțele naturale stăpânesc universul misterios

Scanned with OKEN Scanner

din exterior. Creatorul matur nu se mai simte atras de crepuscul (spectacol vizual de culori mirifice), precum era altădată, căci acum îl identifică cu sfârșitul vieții sale.

Eminescu resimte acut sentimentul zădărniciei, marcat prin locuțiunea adverbială „în van". Spațiul copilăriei i-a oferit multiple prilejuri de cunoaștere a lumii înconjurătoare și de comunicare profundă cu natura. Eminescu mărturisește că universul vârstei primare i se părea inepuizabil, căci înțelesurile abia descoperite făceau loc altora, pe care urma să le descifreze. Bucuria descoperirii sensurilor lumii și plenitudinea infantilă le-a pierdut definitiv. Copilăria și tinerețea alcătuiau deja ceea ce scriitorul maturizat numește „trecutul vieții". Încercarea disperată de a mai face acest trecut să vibreze, dorința sufletului poetului de a mai „tremura" pe strunele vechilor amintiri nu mai pot fi împlinite. Nici chiar inspirația poetică — definită metaforic prin termenul „lră" — nu îi mai oferă satisfacția estetică de altădată și nu mai este capabilă să reînvie bogăția spirituală a vârstelor deja parcurse. Substantivul cu valoare aspațială „zare", asociat tinereții, marchează distanța reală dintre personalitatea scriitorului matur și amintirea vârstei armonioase pe care a trăit-o. Epitetul „pierdut", așezat intenționat la debutul primului vers din terțetul ultim, este menit să releve despărțirea irevocabilă dintre poet și un moment existențial fericit, pe care nu-l mai poate reînvia decât în amintire. Atitudinea melancolică a spiritului liric se adâncește în contemplarea vârstelor anterioare pe firul memoriei și aceasta îi produce autorului suferință și disperare. „Gura" vremurilor apuse, ce răsuna cândva atât de „dulce", a devenit „mută", pierzând capacitatea de rostire semnificativă și armonioasă.

Versul final este o maximă care precizează solemn că timpul „crește" uriaș, îngrămădind anii în urma poetului. Timpul devorator de existențe omenești face lumina vieții să dispară și opacizează, treptat, imaginea poetului. Punctele de suspensie, așezate între ultimele două propoziții principale exclamative, izolează verbul metaforic „mă-ntunec!", care marchează pustiul morții instaurat în sufletul obosit al autorului.

▲ Repere critice actuale

„... Azi le citesc pe toate [poemele lui Eminescu, s.n.] cu o stare de spirit pregătită de poezia modernă și postmodernă. A zis bine cine a zis că apariția unui poet original schimbă ceva esențial în trecutul unei literaturi. Schimbă, mai întâi, sensibilitatea cititorului de poezie și, în funcție de ea, schimbă ierarhia valorilor anterioare. Faptul se verifică și în poezia românească. După Arghezi, Blaga, Barbu, critica literară a început să-l citească altfel pe Eminescu și, căutând un Eminescu nou, a descoperit pe poetul postumelor, spiritul bolnav de incompletitudine (boală tipic romantică), autorul marilor proiecte sociogonice și metafizice. Eminescu din *Viața și Opera lui M. Eminescu* (G. Călinescu) este, dincolo de intuițiile criticului, produsul acestei stări noi de lectură sau, mai bine-zis, este expresia acestei noi trepte de cultură a sensibilității critice. Generațiile anterioare primiseră și acceptaseră imaginea fixată de Maiorescu: un Eminescu «eterizat sub forma mai senină a melancoliei», un poet de o seninătate abstractă, ridicat din contingent spre *înalta abstracțiune* a conceptelor prin contactul lui cu «acel cuprins ideal al culturii omenești» (filosofia și literaturile antice și moderne), în fine, un Eminescu «om al timpului modern», sub protecția căruia începe secolul al 20-lea românesc. [...] Poezia românească a pornit, într-un chip sau altul, de la Eminescu, chiar și atunci când s-a îndepărtat de el (cazul simbolismului, cazul Blaga, cazul — mai complex — al inclasabilului Arghezi). Eminescu a

Scanned with OKEN Scanner

devenit un model și, cu timpul, un mit al spiritualității noastre. În 1975, C. Noica pune în discuție pe criticii literari care au privit cu ochi de «alexandrini» pe Eminescu (inclusiv pe G. Călinescu) și cere ca poetul să nu fie judecat, ci *cuprins*. Căci numai cuprinderea ne arată că ceea ce este Goethe pentru germani este Eminescu pentru noi, românii: «conștiința noastră cea mai bună». [...] Noica pune în fața poeților contemporani — și aceasta este, poate, contribuția lui esențială în problema Eminescu — imaginea unui geniu pregătit de o mare cultură. [...] Eminescu este, între altele, un mare, inegalabil poet pentru noi, vorbitorii de limbă română, tocmai prin faptul (sau, mai exact, și prin faptul) că, atunci când revenim la el, nu ne întoarcem niciodată cu mâinile goale. Adevărul este că nu ne *odihnim* (reiau vorba dinainte) în Eminescu, decât dacă odihna înseamnă pentru spirit purificare. Lângă el, spiritul capătă lărgime și, dacă are în sine puțină profunzime, începe să se gândească la fundamentele lumii. Mai potrivită ar fi, în acest caz, vorba lui Ion Barbu: în preajma lui Eminescu, prostescul nostru gând *se căftănește*, respiră aerul marilor concepte și începe să privească în jur de la etajul superior al ideii..."

(Eugen Simion, Prefață la *Eminescu, Opere*, I, *Poezii*, colecția „Opere fundamentale", apărută sub egida Academiei Române, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999).

Bibliografie selectivă

Tudor Vianu, *Mihai Eminescu. Studii*, Editura Junimea, Iași, 1974.

G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I–II, Editura Minerva, București, 1976.

Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune politică*, Editura Minerva, București, 1978.

Eugen Simion, *Fragmente critice*, III (*Mit. Mitizare. Mistificare*), Editura Univers Enciclopedic, București, 1999.

Mihai Eminescu, *Opere*, vol. I–V, ediție coordonată de acad. E. Simion și îngrijită de D. Vatamaniuc (sub egida Academiei Române), Editura Univers Enciclopedic, București, 1999–2000.

Scanned with OKEN Scanner

ION CREANGĂ

SNOAVA ŞI POVESTEA INIŢIATICĂ

Dănilă Prepeleac

Până când l-a cunoscut pe Mihai Eminescu, în 1875, Creangă — pedagog înzestrat cu vocație — a fost preocupat de activitatea și de scrierile lui didactice. Când s-au împrietenit și poetul a fost scos din slujba de revizor școlar de succesorul lui Titu Maiorescu în funcția de ministru al învățământului (1876), acesta s-a mutat pentru o vreme în bojdeuca lui Creangă. Eminescu, pasionat culegător de creații populare, în spiritul curentului romantic, care vedea în folclor manifestarea geniului național, dar și format în chip direct în mediul autentic folcloric al Ipoteștiului natal, îl îndeamnă pe institutor să scrie în stilul graiului vorbit pe care-l stăpânește impecabil, intuindu-i talentul de povestitor înnăscut. Este perioada în care Eminescu însuși scrisese *Făt-Frumos-din-Lacrimă*, *Borta vântului* și prelucrase basmul *Călin Nebunul* devenit poemul *Călin (File din poveste)*. Pe o filă de manuscris din 1876, câteva titluri și indicații semnificative (*Feciorul de împărat și dracul bucătar, Baba și moșneagul și cele două fire de bob, Balaurul din fântână* etc.) denotă alte texte din literatura orală pe care marele poet intenționase să le transforme în izvoare de creație lirică cultă.

În total, Ion Creangă a scris nouă povești propriu-zise (miraculoase, fantastice, inițiatice, cu animale, nuvelistice) și două snoave, în cinci ani (1875–1880), la care se mai adaugă puține texte epice de același gen până în 1883 (ultimul fiind *Cinci pâni*), moment din care boala i se agravează, scriitorul neputând finaliza până la apropiata moarte (1889) nici opera sa fundamentală, *Amintiri din copilărie*. Cu excepția poveștii *Fata babei și fata moșneagului*, realizată după schema folclorică, celelalte inovează compozițional sau tipologic (din perspectiva structurii caracterologice a eroilor) în raport cu variantele cunoscute până acum în folclorul românesc. Interesant este faptul că **narațiunile culte** imită atât de bine motivele epice, succesiunea întâmplărilor, autenticitatea și naturalețea limbii vorbite, comuniunea umană cu spațiul natural și vietățile sale, încât au intrat acestea **în circulația folclorică** și chiar au condus la unele variante orale, semn că opera lui Creangă a fost, în bună parte, asimilată celei create de rapsozii populari. Așa s-a întâmplat cu *Soacra cu trei nurori, Punguța cu doi bani, Capra cu trei iezi, Ivan Turbincă*.

Deși unitare prin maniera artistică în care au fost realizate, prin **oralitatea stilului**, prin **etica populară** intransigentă la care noțiunile de Bine și Rău sunt raportate în mod constant de scriitor, poveștile lui Creangă rămân totuși diferite: fie că acestea combină în chip original două sau mai multe motive epice consacrate, fie că înlănțuie în mod distinct episoadele, modifică semnificația acțiunilor întreprinse de personaje și chiar tipologia eroilor, sau amplifică (prin tehnica

Scanned with OKEN Scanner

dialogului extins) durata evenimentelor obișnuite în basmul tradițional, adăugând secvențe inedite (precum în partea a doua a *Poveștii lui Harap-Alb* — drumul protagonistului, însoțit de cinci uriași veseli către împăratul Roș). Primele texte publicate sunt **povești propriu-zise**: *Soacra cu trei nurori*, *Capra cu trei iezi* (1875), *Punguța cu doi bani*, *Povestea porcului* (1876), *Fata babei și fata moșneagului* (1877), *Ivan Turbincă* (1878), în ultimele două elementul miraculos fiind mai extins, în detrimentul trăsăturilor realiste ale fabulosului din lumea basmelor lui Creangă; *Povestea lui Harap-Alb* (1877) are caracter **fantastic**; *Poveste (Prostia omenească)* rămâne o **snoavă**; *Inul și cămeșa*, *Acul și barosul* sunt narațiuni **didactice**; *Povestea unui om leneș* (1878) și *Cinci pâni* (1883) constituie niște **pilde** (povești moralizatoare); *Moș Ion Roată și Unirea* (1880), *Moș Ion Roată și Vodă Cuza* (1882), sunt povestiri **istorice**, intitulate de fapt „anecdote"; *Moș Nichifor Coțcariu* (1877) este deja o **povestire** mai amplă.

Dănilă Prepeleac (1876) și *Stan Pățitul* (1877) fac parte dintr-o unitate creatoare distinctă prin combinarea inedită între **snoava** despre dracul cel prost și **povestea inițiatică** a eroilor care traversează „pățaniile" necesare transformării identității lor **virtuale** într-o personalitate umană **reală**, verificată în practica vieții obișnuite, nu a uneia de excepție. Pe Th. Speranția, L. Șăineanu și O. Bârlea chiar i-a derutat asocierea a două teme, nepotrivite tocmai prin contrastul lor care presupune un minus de inteligență și, compensatoriu, un plus de inteligență în confruntările succesive cu abilitatea demonică: „Basmul e alcătuit din două tipuri — schimbul dezavantajos și întrecerea în puteri și isteține cu Zmeul (diavolul). [...] Într-adevăr, îmbinarea celor două tipuri nu e atestată până acum decât de una dintre variantele folclorice cunoscute..." (Ovidiu Bârlea, *Poveștile lui Creangă*, 1967). Reputatul folclorist nu știe dacă gruparea lor este de sorginte populară ori cultă (inovație a scriitorului humulestean), dar o consideră artificioasă. Dimpotrivă, hermeneutul contemporan Vasile Lovinescu demonstrează — făcând apel la miturile străvechi ale umanității — că: „În realitate, amândouă temele sunt strict și organic solidare. *Între ele există o legătură de la cauză la efect.* E firesc ca după o privațiune să urmeze o plenitudine, reamintim că din precedentul basm [*Fata babei și fata moșneagului*, n.n.] sunetul se poate propaga numai printr-o succesiune de – și +. Despuierea inițială din *Dănilă Prepeleac* [...] e solidară cu recuperarea înmiită a bogăției, fie ea sub altă formă, ca și în precedentul basm, *Fata babei și fata moșneagului*. [...] În miturile țărănizate, *Dănilă Prepeleac* și *Stan Pățitul*, e pusă ceea ce se numește foarte superficial, problema Răului și a pactului cu diavolul, explicit, sub forma unui rămășag în primul și, implicit, în al doilea, pentru că nu a fost în intenția lui Stan, nici în aceea a servitorului său. Satan e obligat să se conformeze unei rânduieli cosmice, fiindcă este unul din păzitorii ei..." (Vasile Lovinescu, *Creangă și Creanga de aur*, ediția a II-a, 1996). În tradițiile populare, care adesea conservă mituri arhaice și mentalități primordiale, omul nu conștientizează și nu perpetuează Binele decât în măsura în care se confruntă cu Răul, pierde și câștigă probe inițiatice care-i modelează sinele și îi transformă însușirile interioare din potențialități nerevelate în calități dovedite în practica vieții. Dănilă și Stan sunt niște țărani obișnuiți care privesc Diavolul ca pe o apariție firească în lume (detabuizată de restricții și de atribute supranaturale), ce trebuie admisă ca necesară și se cuvine învinsă cu mijloacele specifice universului omenesc: putere fizică și intelectuală, abilități practice, competiție, cunoașterea spațiului natural și folosirea resurselor acestuia etc. Forțele Răului sunt nenumărate și copleșitoare (așadar, **cantitative**), cele compensatorii ale Binelui devin eficace prin selecție, adecvare și perfectă aplicabilitate (trăsături **calitative**): „Povestea lui *Dănilă Prepeleac* e un fel de curățare prealabilă a terenului, epuizând mai întâi aspectul teribil și grotesc, stupid și spăimos al diavolului, căruia Dănilă îi vine de hac cu mijloace pe care îndrăznim să le numim *intelectuale* [s.n.] și se va vedea de ce, în cursul analizei. Sunt mijloace de chibzuire, de meditație și de intuiție, care, valabile în lumea țărănească, sunt coextensive prin transfer simbolic și

Scanned with OKEN Scanner

legitim, tuturor lumilor. [...] De aceea, afirmăm că Dănilă se folosește de arme intelectuale, directe, sintetice, succinte, *pur calitative* [s.n.] în lumina și temperatura cărora Satana se topește ca ceara pe plită.

În Stan Pățitul, procesul de elucidare merge până la limita lui conceptibilă: dracul servind pe Stan, fără angajament bilateral, fără pact, fără să fie solicitat, numai pentru că el, dracul, a încălcat o lege cosmică! Negatorul integrat în ordinea firească a lumii! Problema e rezolvată radical, la însăși baza ei". (Vasile Lovinescu, op. cit.)

Într-un sat oarecare (indeterminarea locului acțiunii dă valoare de generalitate semnificațiilor întâmplării relatate), trăiesc doi frați, ambii căsătoriți. **Legea complementarității** și **a compensației necesare** funcționează chiar din expoziția subiectului narativ: cel mare este „harnic, grijuliv și chiabur", însă are o nevastă „pestriță la mațe și foarte zgârcită". Acumularea în plan material ajunge gratuită, căci familia i-a rămas stearpă, fără urmași; cel mic se dovedește „sărac, leneș, nechitit la minte și nechibzuit la trebi"; dar soția lui „era muncitoare și bună la inimă", compensând, prin calități esențiale (vrednicia și generozitatea), precaritatea condiției familiale. Casa lor modestă a fost binecuvântată de Dumnezeu să răsune de strigătele vesele ale unei „mulțimi de copii". Privind cu atenție la perechile antinomice deja formate: **bogăție** / sărăcie, **hărnicie** / lene, **chibzuință** / nesocotință, **răutate** / bunătate, **sterilitate** / fecunditate, **avariție** / dărnicie, observăm că primele trei debutează cu polul + și ultimele trei se asociază cu polul –, menținând un echilibru între valorile umane constrastante. Să remarcăm deopotrivă că fratele mai mic nu e prost, ci „nechitit", adică necopt la minte, lipsit de inițiativă în afaceri, am spune astăzi, neîntreprinzător din lipsă de experiență. Bipolaritatea om bogat /om sărac este receptată de cei doi frați ca un dat existențial imuabil. Conform normelor eticii populare, insul avut îl ajută pe cel sărman, în pofida reproșurilor vehemente ale soției avare, îi împrumută unelte de plugărie și obiecte de uz casnic, îl povățuiește la nevoie cum să procedeze, își pierde uneori răbdarea și îl apostrofează că nu știe să se chiverniséască singur. Cel amărât și vitregit de soartă își acceptă mult timp condiția de inferioritate în familie și în comunitatea rurală și se străduiește chiar s-o privească cu umor și cu senină detașare (ori resemnare). Nici unul dintre frați nu pare nemulțumit de poziția sa trasată în lume de un destin aleatoriu.

În ciuda sărăciei, Dănilă mai stăpânește o pereche de boi frumoși, dar nu reușește să-și cumpere ori să-și confecționeze carul la care să-i înjuge, împrumutând câte unul pentru muncile agricole, fie de la fratele mai mare, fie de la consăteni. Pentru că nu-și pune nici mintea, nici abilitățile practice la contribuție precum un gospodar adevărat, este considerat în sat „om nesocotit" și delăsător. Într-o zi, excedat de solicitările repetate ale lui Dănilă, fratele său îl sfătuiește să vândă boii de prăsilă, să-și cumpere alții „mai mici și mai ieftini", iar cu banii economisiți să achiziționeze și un car. Dar eroul poveștii este vestit că face „toate trebile pe dos". Porecla lui Dănilă, și anume Prepeleac (par cu crăcane scurte, înfipt în pământ, pe brațele căruia se pun, la țară, oalele spălate ca să se scurgă, ori se atârnă obiecte diferite), constituie un **dublu simbol**: al lipsei de mijloace materiale (expresia „a fi gol prepeleac" — a fi sărac, neîmbrăcat) și al minimului efort constructiv din partea țăranului lipsit de simț gospodăresc: „... atâta odor avea și el pe lângă casă, făcut de mâna lui."

Pe Dănilă tranzacția proiectată îl plictisește înainte de-a o începe și, cum târgul se afla departe, suind un deal, privește uimit la drumețul care cobora la vale urmat de un car nou-nouț, care se deplasa cu mare repeziciune. Necunoscător al legilor fizice ale deplasării gravitaționale, Dănilă își imaginează că obiectul se mișcă singur și iute pe orice suprafață (nu doar pe una înclinată) și vinde boii pentru carul fermecat; în schimb, la întoarcere, când intenționează să urce

Scanned with OKEN Scanner

dealul coborât înainte, observă înciudat vehicolul care abia se opintește, lăsându-și întreaga greutate pe brațele și asupra picioarelor țăranului. Decepționat de achiziția neperformantă, o vinde pentru o capră care „se smuncea în toate părțile", încât o dă „lehămetit" contra unui „gâscan" care îl asurzește „țipând cât îl lua gura: ga, ga, ga, ga!" Sătul de țipete, îi oferă unui negustor gânsacul furios și primește o „pungă goală", semn al **schimbului neavantajos** făcut până la consecințe extreme. Dănilă ajunge sărac lipit pământului și meditează în sinea lui că parcă nu se mai recunoaște, punându-și întâia oară problema **identității de sine** și a consecințelor faptelor comise atât asupra lui, cât și a familiei sale: „«... Dac-oi fi eu Dănilă Prepeleac, am prăpădit boii; iar de n-oi fi eu acela, apoi am găsit o căruță... *Ba e Prepeleac, ba nu-i el* [s.n.]...»". Eroul până atunci sigur de el, indiferent cum proceda, rău sau bine, descoperă **sensul dubitației** și devine conștient că a greșit și că familia lui nu mai are nici un mijloc de subzistență. Întors în sat, îi povestește „bădiței" cu un ton de vinovăție cum a înțeles să facă negustorie păguboasă și susține că „parcă dracul mi-a luat mințile". Fratele cel mare îl califică drept „mare nătărău", însă mezinul nu se supără și recunoaște că această experiență eșuată i-a fost totuși de folos, căci l-a determinat „să prindă la minte". „Punga goală" — de data aceasta simbol al nereușitei de care se desparte — i-o oferă fratelui și îi cere, pentru ultima oară, carul cu boi cu tot, ca să-și strângă lemne din pădure pentru foc. Ghinionul îl urmărește cu perseverență: preocupat să taie un copac falnic și nerăbdător să ajungă acasă, n-a dejugat animalele și arborele masiv cade sfărâmând carul și omorând bietele vietăți. Disperat de atâta nenoroc, ajunge la concluzia: „Dănilă face, Dănilă trebuie să desfacă" și găsește pe moment soluția lașă a fugii de răspundere; se gândește să ceară fratelui iapa, să plece în lumea largă, „iar copiii și nevasta să-i lase în știrea Celui de Sus". Rătăcind prin pădure, ajunge lângă un „helești", vrea să vâneze lișițe cu toporul pe care îl aruncă în stolul de păsări ce zboară și, astfel, rămâne fără secure și fără vânat.

Din acest moment al nesansei depline, personajul își ascute mintea, își pregătește argumentele și strategiile, decide că soarta l-a încercat prea mult și este pregătit s-o întoarcă în favoarea sa: îi spune „bădiței" o minciună plauzibilă și, când fratele sătul de „pocinoagele" mezinului îl refuză net, îi fură iapa și o secure, ducându-se în pădure să-și caute toporul pierdut. Reflectează pe drum la ultimele cuvinte ale fratelui care-l acuză că nu este bun de nimic și că ar fi mai înțelept să părăsească lumea, să nu-și mai chinuiască familia și să se călugărească. Văzând frumusețea și pacea locurilor, hotărăște să ridice, pe o pajiște înverzită, o mănăstire din lemn și s-o slujească „de are să se ducă vestea-n lume." Dar în iazul întunecat din apropiere, sălășuia Scaraoschi împreună cu o liotă de slujitori „spurcați". Dănilă opune Necuratului simbolul divin al luminii credinței și înfige o cruce de lemn, frumos cioplită de el, drept în mijlocul spațiului ales pentru edificiul creștin.

Ion Creangă este arareori descriptiv, spațiul acțiunii, fenomenele naturale, obiectele, ființele, îndeletnicirile fiind surprinse în continuă mișcare; scriitorul moldovean prinde în instantanee desfășurarea momentelor, nu prezintă niciodată cadre fixe, nu alunecă în contemplație; făpturile și obiectele sunt numite, aglomerate în enumerații, cu dimensiuni amplificate prin hiperbole, nu sunt pictate în trăsăturile ori în însușirile lor. Valeriu Cristea apreciază că humulesteanul are o „extraordinară putere de reprezentare" vizuală, totul se vede prin dinamizarea acțiunilor succesive: „Un scriitor poate sugera un bogat univers interior, mișcările și frământările sufletești ce-l animă, fără a apela la tehnica analizei psihologice. Tot astfel, Creangă, fără a recurge la descrieri, realizează — el știe cum! — scopul lor, punându-ne la picioare «lumea asta», cu locurile și spațiile — închise sau deschise –, cu peisajele și drumurile ei" (Valeriu Cristea, *Despre Creangă*, 1994). Iată imaginea poienii alese de eroul-constructor, descrise prin **reunirea secvențelor** corespunzătoare fiecărei acțiuni inițiate de acesta: „Și deodată se și apucă. Face mai întâi o cruce și-o înfige

Scanned with OKEN Scanner

în pământ, de însamnă locul. Apoi se duce prin pădure și începe a chiti copacii trebuitori; ista-i bun de amânare, cela de tălpi, ista de grinzi, ista de tumurugi, cela de costoroabe, ista de toacă..."

Când neamul drăcesc înțelege că omul vrea să zidească lăcașul bisericesc în mijlocul tărâmului stăpânit de diavoli, Tartorul trimite un mesager cu „un burduf de bivol plini cu bani", ca să-l „mâture" de-acolo. Ispita demonică este acceptată, însă „căpetenia cornoraților" regretă cantitatea prea mare de galbeni oferită pentru un singur suflet. Trimite al doilea sol care îi cere „pustnicului" să se supună unor probe de rezistență pentru a-și merita avuția: întâi, Dănilă îl înșeală în privința înzestrării fizice, înconjurând iazul de trei ori cu iapa între picioare, în timp ce dracul prost se deșelase ducând-o în spinare (opoziția abilitate mentală/„vârtute", forță fizică); a doua oară, îl convinge pe naivul competitor că poate să-l întreacă în alergare, de vreme ce „Michiduță" n-a fost în stare să prindă un iepure prezentat de către Dănilă drept „copilul lui cel mic" (evitarea confruntării directe/iuțeala în deplasare); a treia oară, îl conduce pe „cornorat" la bârlogul ursului, numit „unchiul său bătrân", spunându-i să se lupte cu fiara (evitarea confruntării directe/trânta dreaptă). Dănilă iese cu bine din toate încercările, pentru că este iscusit la minte și evită confruntările în care tocmai limitele firești ale înzestrării umane l-ar fi condus la un eșec sigur. A învățat, între timp, să-și folosească mai ales cunoștințele dobândite până atunci: călărește cu iscusință, știe cât de rapizi sunt iepurii și cât de viguroși — urșii, le cunoaște adăposturile și obiceiurile, făcând din vietățile naturii niște aliați. Chiar dacă aflase „din bătrâni că dracii nu-s proști", realitatea pare să contrazică convenția transmisă din generații și țăranul se simte foarte bine când remarcă faptul că alții sunt mai tonți decât fusese el însuși altădată. Când diavolul disperat îi cere să se întreacă în tăria chiuiturilor, prozatorul construiește un **spectacol vizual grotesc** în mijlocul căruia un uriaș oacheș răcnește așa de tare în univers, încât omul pare strivit de sonoritățile rostogolite peste el și întreaga fire amuțită: „Atunci dracul se crăcește c-un picior la asfințit și cu unul la răsărit; s-apucă zdravăn cu mânile de torțile ceriului, cască o gură cât o șură și când chiuie o dată, se cutremură pământul, văile răsură, mările clocotesc și peștii din ele se sparie; dracii ies afară din iaz câtă frunză și iarbă! și oleacă numai de nu s-a risipit bolta ceriului..." De data aceasta, Creangă realizează — prin augmentative sonore și prin acumulare de efecte exagerate — un **tablou auditiv** al apocalipsei despre prăbușirea lumii vii. Dialogul cu dracul epuizat de efort este o **capodoperă a disimulării** impresiei reale produse de chiuitul apocaliptic asupra sa: „ținându-și firea" și impasibil, Dănilă îi cere adversarului să-și repete performanța. Apoi, îl convinge, cu șireată grijă, pe „Michiduță" să se lase legat cu un ștergar peste ochi și urechi, ca să nu-i „sară creierii" din pricina intensității zgomotului provocat de șuieratul lui Dănilă; lovit simetric la tâmple de țăran cu o „drughineață groasă de stejar", diavolul molestat fuge îngrozit de moarte, se aruncă așa legat la cap în iazul salvator și se plânge Tartorului că omul acela nu este unul obișnuit, ci un „vrăjitor". Dialogurile personajelor, limbajul folosit, relațiile dintre competitori sunt marcate de naturalețe, de o ironie bonomă și apropie planurile opuse uman/nonuman mai ales printr-o exprimare tipică lumii rural–moldovenești (o limbă neaoșă, sonoră până la rezonanță onomatopeică, directă și plastică în expresii, ironică ori sfătoasă prin abundența proverbelor ce alcătuiesc **stilul paremiologic**). De aici rezultă impresia că toți eroii poveștilor lui Creangă trăiesc în lumea noastră familiară și că universul integral al operei sale stă sub semnul **fabulosului realist**.

Din iazul blestemat, Scaraoschi îi trimite pustnicului al treilea emisar înarmat cu un „buzduganul strașnic", pe care-l mânuiește cu ușurință, cerându-i să se confrunte în aruncarea greutății către cer. Dracul azvârle buzduganul cu atâta forță, încât arma dispare în spațiu și revine pe pământ după trei zile și trei nopți, cufundându-se la o adâncime așa de mare „de s-au zguduit temeliile lumii". La solicitarea lui Dănilă, „Sarsailă" îl scoate din nou la suprafață, însă adversarul

Scanned with OKEN Scanner

său nu se grăbește să-l arunce sub pretextul că așteaptă răsăritul lunii. La ivirea astrului nocturn, îi arată diavolului uimit petele de pe suprafața selenară și susține cu îngrijorare prefăcută că îi reprezintă pe frații lui morți, care-i „fac semn cu mâna" să-i trimită buzduganul din fier masiv „pentru potcovit caii" (aluzie discretă la expresiile „a umbla după potcoave de cai morți" sau „cai verzi pe pereți" — a-și face iluzii, a se amăgi, a se autoiluziona). Dracul, speriat că pierde buzduganul, anulează încercarea lui Dănilă, pentru că arma în cauză era un talisman vrăjit, în absența căruia neamul „încornorat" își pierdea forța ocultă.

Ultimul competitor, ales pe sprânceană de superiorul lui, îl provoacă pe erou să se măsoare în tăria imprecațiilor; dar toate afuriseniile „spurcatului" la suflet și la gură nu se pot compara cu „blăstămurile părintești" aruncate de familia numeroasă a lui Dănilă asupra drăcimii ticăloase și înrăite. Deși „boscorodeala" cumplită a diavolului a îngrozit făptura umană, făcând să-i pocnească un ochi în cap, pustnicul își stăpânește durerea și îi pretinde „împelițatului" să-l transporte cu bani cu tot la casa lui. Apoi strânge liota de copii și le cere să-i aducă „ragila și pieptenii de pieptănat câlți", cu care să-l scarmene pe trimisul lui Scaraoschi pe pământ. Formularea ambiguă a scriitorului este mai mult decât expresivă: „Atunci, lasă pe copii, că și dracul fuge de dânșii..." Odraslele „l-au schingiuit după placul" tatălui lor și bietul drac „hârșcâit și stâlcit" fuge la stăpânul Iadului abandonând comoara de galbeni istețului Dănilă Prepeleac. Acesta reușește, prin merite proprii, să ajungă dintr-un personaj insignifiant, chiar ridicol, un om bogat și cu renume de ins descurcăreț, „scăpând acum deasupra nevoii". Devine alt om în fața propriei familii, a fratelui și a cumnatei rele (care-l jignea adesea cu dispreț) și în ochii întregii comunități din care face parte. Încrezător în sine, împăcat cu rudele, respectat de cei din jur, capătă **senzația plenitudinii** (care a echilibrat golul existențial anterior) și trăiește întru desfătare „până la adânci bătrânețe, văzându-și pe fiii fiilor împrejurul mesei sale". Ființa lui Dănilă Prepeleac reconciliază contrariile, armonizează dualitatea făpturii umane (polul negativ cu cel pozitiv) și reface invulnerabilitatea principiului vital primordial, așa cum intuiește unul dintre diavolii neputincioși să-l mai învingă: „Dracul, neavând ce-i face, hușțiuluc! în iaz, și dă de știre lui Scaraoschi *despre omul lui Dumnezeu, cu năravul dracului...*" [s.n.]

MEMORIALISTICĂ ȘI FICȚIUNE LITERARĂ

Amintiri din copilărie

Abordarea textului

Ion Creangă își începe activitatea literară după vârsta de patruzeci de ani, la îndemnul prietenului său, poetul Mihai Eminescu, și sub îndrumarea lui Maiorescu, care i-a fost dascăl la Școala Normală „Vasile Lupu" și l-a format pentru cariera de învățător. Este adus de Eminescu

Scanned with OKEN Scanner

în cenaclul „Junimea" unde își citește povestirile și primele trei capitole ale operei sale memorialistice. Ulterior, se va apropia de un alt cenaclu, condus de Nicolae Beldiceanu, în care va lectura ultima parte a „Amintirilor..." sale. Elaborarea acestei lucrări — unice ca formulă artistică în literatura română — este îndelungată și cuprinde perioada amplă a anilor 1881–1889. Fiecare capitol este publicat în revista junimistă „Convorbiri literare", iar ediția integrală va apărea postum, în 1892, sub îngrijirea aceluiași critic devotat afirmării marilor talente, Titu Maiorescu. În afara acestei reprezentative creații narative, de factură evocatoare și totodată un „bildungsroman", Ion Creangă este autorul celebrelor povești și povestiri, care încântă și stimulează imaginația oricărui copil: „Soacra cu trei nurori", „Capra cu trei iezi", „Povestea lui Harap Alb", „Povestea porcului", „Ivan Turbincă", „Inul și cămeșa", „Acul și barosul", „Moș Ioan Roată și Unirea" etc.

Poveștile nemuritoare dedicate celor mici și opera memorialistică intitulată „Amintiri din copilărie" îl impun pe autorul lor drept povestitorul **clasic** al literaturii române. Prozatorul a decupat din filele aducerilor-aminte partea cea mai „veselă și nevinovată", care reprezintă imaginea luminoasă, pură și neștearsă din memoria primei vârste umane. G. Călinescu apreciază că în această lucrare artistică Ion Creangă „povestește copilăria copilului universal", deoarece orice cititor, indiferent de vârsta lui reală în momentul lecturii, se regăsește în evenimentele fermecătoare, relatate cu haz autentic de către scriitorul moldovean. Întâmplările narate de autor au dimensiuni enorme, datorită importanței exagerate pe care Nică le-o atribuie, iar personajele au aproape o statură eroică („coșcogeamite coblizan", „gligan" „hojmalăi", „namilă"). Această „monumentalizare a impresiilor" (sintagma îi aparține lui V. Streinu) și a secvențelor epice îl înrudește pe Creangă cu Calistrat Hogaș și cu Mihail Sadoveanu. Cotidianele și obișnuitele întâmplări copilărești sunt ridicate la rangul unui univers hiperbolic. Transformarea pățaniilor familiare în fapte extraordinare conferă narațiunilor sale un aspect fabulos de poveste.

Plăcerea inepuizabilă de a povesti face ca **narațiunea** să constituie modalitatea literară de predilecție a prozatorului. În primele trei capitole, descrierea și meditația asupra întâmplărilor povestite sunt aproape inexistente. Substanța artistică a acestora o formează narațiunea pură, fără culoare și fără pauze reflexive. Vladimir Streinu definește sugestiv arta narațiunii în opera lui Creangă: „Atât «Poveștile», cât și «Amintirile...» au o viteză în desfășurarea faptelor, ce nu le dă răgaz de analiză sau descripție. Unde ar fi putut lua loc un portret întreg, e numai o trăsătură grăbită; unde n-ar fi stricat lămurirea psihologică, e numai mișcare exterioară; faptele singure aleargă neistovite..." (Vladimir Streinu, *Istoria literaturii române*, vol. III)

Memorialistul evocă cu orgoliu nedisimulat „ce vremi și ce oameni" trăiau în vremea copilăriei sale, petrecute într-o localitate montană modestă, dar veche așezare răzășească, situată dincolo de apa Neamțului: „sat mare și vesel, împărțit în trei părți care se țin tot de una: Vatra Satului, Delenii și Bejenii". Humulești ul de altădată era populat cu oameni chipeși, harnici, capabili să petreacă neobosiți, dar să și muncească cu râvnă, evlavioși, onești și păstrători ai datinilor lumii montane, descriși de narator într-o **pletoră de epitete** cu valoare de superlativ absolut: „cu gospodari tot unul și unul, cu flăcăi voinici și fete mândre, care știau a învârti și hora, dar și suveica, de vuia satul de vătale în toate părțile; cu biserică frumoasă și niște preoți și dascăli, și poporăni ca aceia, de făceau mare cinste satului lor." Părintele Ioan — un veritabil luminător al existenței spirituale în mediul rural — ajutat de inimosul dascăl Vasile, reușește să „dureze chilie" lângă poarta bisericii, umblând cu răbdare din casă-n casă pentru a-i convinge pe consăteni să-și trimită odraslele la studiu. Printre copiii adunați în mica școală sătească se numără și Nică, „un băiet prizărit [slab, mărunt, n.n.], rușinos și fricos și de umbra"

Scanned with OKEN Scanner

lui, îndrăgostit de „Smărăndița popii", ageră și dinamică, întrecându-i în curând pe toți la învățătură, dar „și la nebunii". Treptat, preotul și dascălul ordonează activitatea elevilor și hotărăsc săptămânal „procitania" (verificarea cunoștințelor): cei sârguincioși sunt răsplătiți cu laude, „pitaci și colaci", iar cei leneși sunt invitați să se așeze pe „calul Bălan" pentru a fi „mângâiați" cu biciul pedepsitor, supranumit, după hramul bisericii locale, „Sfântul Nicolai".

Treptat, școlarii se obișnuiesc cu responsabilitățile zilnice, cu recompensele ori pedepsele cuvenite în raport cu rezultatele obținute, și progresează de la „buchii" (învățarea literelor) la „trătaji" (caiete scrise de mâna învățătorului în absența manualelor) și apoi la „ceaslov" și „psaltire" (cărți de rugăciuni). Într-o zi de primăvară, bădița Vasile îl pune pe Nic-a lui Costache, băiat rău și răzbunător, „sfădit" cu Nică din pricina Smărăndiței, să-l verifice pe acesta și să-i noteze greșelile. Când micul elev observă erorile însemnate „cu ghiotura" de rivalul său, fuge din clasă, se ascunde de urmăritori într-un lan de păpușoi și se duce direct la mama sa în fața căreia jură, printre „lacrămi", că nu se mai duce la școală. Avertizat asupra incidentului și bun psiholog, părintele Ioan îl convinge în ziua următoare să continue studiul, stimulându-i mândria infantilă cu perspectiva de a fi cândva preot chiar în satul natal și sugerându-i, printr-o aluzie, posibilitatea de a-i deveni ginere mai târziu. Învățând cu râvnă, mama „se bucură grozav", părintele îl ia mereu la biserică, Smărăndița „îl fură cu ochiul", iar dascălul îl numește monitor însărcinat să-i asculte el pe alții în privința pregătirii lor.

Într-o zi nefastă, bădița Vasile este luat la oaste „cu arcanul" și nu se va mai întoarce niciodată în sat, prilej nostalgic pentru narator să filosofeze în **stil paremiologic** (prin intermediul judecăților morale formulate în proverbe): „Dar nu-i cum gândește omul, ci-i cum vrea Domnul".

În locul învățătorului dăruit profesiei lui, vine dascălul Iordache, om în vârstă, „fârnăit" [care vorbește pe nas, n.n.], înzestrat „cu darul suptului" [alcoolic, n.n.] și fără har pedagogic. Copiii îl detestă, nu mai frecventează regulat cursurile și școala sătească își pierde prestigiul. Smaranda, deși femeie neștiutoare de carte, respectă învățătura și pe slujitorii ei, dorind ca fiul ei cel mare să-și continue pregătirea abia începută: „Mama însă era în stare să toarcă-n furcă și să învăț mai departe". Credem că această țărancă nativ inteligentă și ambițioasă suferise o injustiție rămânând fără o instrucție elementară (a învățat scrisul și cititul alături de băiatul ei) și vrea cu ardoare ca măcar întâiul său născut să intre în ordinul preoțesc și să aibă parte de un statut social superior condiției lui familiale. Ștefan a Petrii o ironizează când o vede așa de „ahotnică" [plină de zel, n.n.] pentru fiul lor „slăvit de leneș", dar aceasta nu renunță la planurile sale, reușind să-și convingă soțul de necesitatea continuării procesului de formare spirituală a lui Nică. În mintea Smarandei, experiența de viață aspră — întărită de preceptele biblice — sădise convingerea că „omul învățat înțelept va fi, și pe cel neînvățat slugă-l va avea". În sprijinul solicitării Smarandei, se pronunță și tatăl femeii, David Creangă, vornic în satul Pipirig. Venit în vizită, bătrânul evocă întâmplări pilduitoare din viața familiei sale de mocani descălecați în Moldova din Ardeal, întemeietori de localități noi și ctitori de biserici (precum Ciubuc Clopotarul), care știau carte, deși fuseseră niște oameni simpli. Pe vremea aceea, (la confluența veacurilor al XVIII-lea și al XIX-lea), nu existau școli în toată Moldova decât la Iași și la mănăstirea Neamțului. După exemplul înaintașilor, David Creangă este mândru că și-a dat pe rând toți băieții la învățătură, iar cel mai mic, Dumitru (unchiul lui Nică), va merge — împreună cu nepotul său — la școala lui Alecu Baloș din Broșteni. David Creangă face o adevărată pledoarie în fața ginerelui sceptic despre necesitatea instrucției (fie și minimale — precum scrisul și cititul), care înalță omul din starea de inferioritate, îi dezvoltă agilitatea minții, îi oferă plăcerea lecturii și a meditației pe marginea subiectelor expuse și posibilitatea

Scanned with OKEN Scanner

extragerii învățămintelor cuvenite: „Eu, să nu fi știut a ceti, de mult aș fi înnebunit, câte am avut pe capul meu...".

Odată instalați la Broșteni în „cocioaba" Irinucăi (o localnică săracă, nevoită să primească elevi în gazdă, ca să mai sporească venitul precar al familiei), băieții sunt încredințați profesorului Neculei Nanu, om „înțelept și iscusit", ale cărui blândețe și generozitate merg la sufletul fiecărui elev, făcându-l pe bătrânul David să concluzioneze: „Și mai ales pentru noi, țăranii munteni, este o mare facere de bine!" Scurta perioadă de școlarizare la Broșteni este întreruptă de evenimente neplăcute și chiar dramatice: obligați (pe durata anotimpului friguros) să conviețuiască, în spațiul restrâns al căsuței montane, oamenii cu animalele domestice, cei doi școlari s-au molipsit de râie căprească, profesorul nemaiprimindu-i la școală; absența igienei elementare și a asistenței medicale necesare îi determină să urmeze recomandările empirice (și chiar periculoase pentru sănătatea lor) ale unei bătrâne vrăcițe, ungându-se „cu leșie tulbure" și scăldându-se în apa rece a Bistriței. Neavând ce face în afara programului școlar, băieții au urnit o stâncă abia „înținată" de pe vârful unui deal, care, rostogolindu-se cu viteză, dărâmă casa Irinucăi și-i ucide o capră. Speriați de gravitatea faptei și de mărimea prejudiciului adus gazdei lor, cei doi fug din Broșteni cu ajutorul unor plutași de pe Bistrița și reușesc să ajungă, după câteva peripeții, la Pipirig. Bătrâna Anastasia își vindecă fiul și nepotul de râie ungându-i cu „dohot de mesteacăn" (lichid cleios din vegetale), iar David Creangă „a mulțumit pe Irinuca cu patru galbeni" pentru „stricăciunea" produsă, certându-i pe băieți nu atât pentru amploarea pagubei, cât pentru lipsa de responsabilitate și, mai ales, pentru lașitatea de a fi părăsit locul faptei reprobabile.

Capitolul al doilea gravitează în jurul **evocării nostalgice** a casei părintești, memoria omului matur selectând trei imagini ale decorului interior, de care îl leagă un puternic sentiment de atașament: „stâlpul hornului" de care Smaranda prindea „o șfară cu motocei la capăt", cu care se jucau „mâțele", producând veselia generală a copiilor care asistau la spectacolul felin; „prichiciul vetrei cel humuit", de care Nică se sprijinea, încercând să facă primii pași și să se înalțe ca un „copăcel"; după „cuptior" se ascundeau băieții, când crescuseră deja și se jucau neobosiți „de-a mijoarca". Casa părintească — deși era o modestă gospodărie rurală — formează un univers inepuizabil pentru Nică și frații săi. În spațiul acesteia, copiii găsesc, împreună, nenumărate locuri pentru desfășurarea jocurilor preferate. Folosind expresia verbală „îmi saltă și acum inima de bucurie", omul maturizat se întoarce cu plăcere pe durata redactării operei, în universul său infantil. Creangă motivează senzația de plenitudine și de armonie pe care o trăia, copil fiind, astfel: părinții și membrii familiei erau tineri și sănătoși, conviețuind în deplină înțelegere; gospodăria lor era săracă, dar „îndestulată"; tovarășii de joacă manifestau o nesfârșită disponibilitate pentru distracție, erau „de-a pururea în petrecere" cu el și toți se străduiau să îi satisfacă dorințele. Creangă mărturisește că „toate îi mergeau după plac, fără leac de supărare" și trăia în lumea minunată a imaginației și a jocurilor diverse. Chiar, dacă, în chip real, acest spațiu paradisiac dispare, o dată cu maturizarea protagonistului, autorul îl reactualizează în succesiunea evocării sentimental-cronologice a amintirilor lui.

Ion Creangă regretă „amăgelele" tinereții și „urâcioasa întristare" a maturității și a bătrâneții, care distrug în ființa umană simțul bucuriei plenare. Spre deosebire de omul tânăr și de cel adult, copilul din toate timpurile, ocrotit de părinți și nefiind obligat să mediteze „la neajunsurile vieții", trăiește exclusiv în edenul său infantil.

Povestitorul reconstituie, cu plăcere evidentă, peripețiile unei zile petrecute odinioară în casa părintească. De dimineață până la miezul nopții, frații lui Nică, în frunte cu el însuși, „se întreceau cu dediochiul", născocind nenumărate pozne: „tocau" în stativele războiului de țesut;

Scanned with OKEN Scanner

mânuiau concomitent talanga de la oi, cleștele și vătraiul, făcând o larmă asurzitoare; îmbrăcându-se cu o „țoală" și punând „un coif de hârtie" pe cap, imitau — pe diferite voci — cântecul preotului sătesc; săreau în spatele tatălui, când acesta se înapoia din pădurea de la Dumesnicu, jucându-se cu el de-a baba-oarba și rugându-l să îi înalțe în grinda tavanului; provocau mâțele la joacă și le chinuiau până ce îi zgâriau; la culcare, se hârjoneau și râdeau până când Smaranda le dădea „câteva tapangele la spinare".

Eroul însuși recunoaște că zi de zi reușea, împreună cu cei de vârsta lui, „să ridice casa în slavă" și să pună în aplicare orice năzdrăvănie „le venea în cap". Evocarea agitației unei zile cotidiene, desprinse pe firul amintirii din epoca infantilă, îi aduce față în față pe Smaranda Creangă și pe Nică, fiul ei cel drag, din care își propusese să realizeze un om cu carte. Cele două portrete literare se luminează reciproc și dezvăluie, concomitent, profunzimea dragostei părintești și filiale. Creangă nu poate uita ființa „plină de minunății" din trupul căreia s-a desprins, împrumutând „sânge din sângele ei și carne din carnea ei..."

Portretul Smarandei Creangă

Pentru fiul acesteia, Smaranda Creangă își pierde atributele omenești, devenind aproape o ființă supranaturală, reputată în tot satul Humulești pentru „năzdrăvăniile" ei. Pare capabilă să intre în relație cu elementele naturii, ale căror efecte fie că le provoacă (răsăritul soarelui, după furtună), sau le anulează (ploaia, vântul, grindina). Concepția ei de viață este în concordanță cu tradițiile și eresurile lumii sătești pe care le respectă: astfel, folosește ritualul descântării tăciunilor ce țiuie în sobă și pe acela de a-i aplica lui Nică în frunte „un benghi boghet" cu funinginea luată de la gura sobei, ca să împiedice deocherea fiului său atunci când era bolnav. Se dovedește a fi o gospodină desăvârșită, realizând piftia prin închegarea numai a „două picioare de vacă". Fiind casnică, Smaranda îngrijește gospodăria țărănească, pregătește hrana zilnică și ocrotește familia sa atât de numeroasă. Țesătoare pricepută, ea confecționează în casă sumanele pe care Ștefan a Petrii le vinde în târguri și în iarmaroace, sporindu-și onest câștigul. Este o femeie credincioasă și spiritul ei religios se manifestă atât prin respectarea cu sfințenie a sărbătorilor și a ritualurilor creștine, cât și prin dorința de a-l determina pe Nică să urmeze cariera preoțească. Fire generoasă și darnică, această țărancă moldoveancă se bucură ori de câte ori are prilejul de a primi oaspeți, cărora le oferă tot ce are mai bun în casa ei.

Știe să le creeze copiilor de vârstă mică sentimentul de ocrotire maternă, pedepsind simbolic obiectele de care aceștia se loveau involuntar: „bătând pământul sau părețele, sau vreun lemn", ea reușea să aline plânsul celor mici, și Nică recunoaște naiv că „îndată-i trecea durerea". În educația odraslelor ei, îmbină în mod iscusit, tactul pedagogic cu observația ironică, și blândețea cu aplicarea pedepselor necesare. Îi lovea rar și fără cruzime, numai atunci când se dovedeau prea obraznici și neascultători. Îi mărturisește soțului ei că ar trebui „să-i cosească în bătaie", dacă „ar sta să se potrivească" tuturor obrăzniciilor pe care le comiteau într-o singură zi. Mama are acea maturitate lucidă de a selecta abaterile grave dintre cele inerente copilăriei. Asprimea Smarandei se manifestă mai ales verbal, dovedind imaginație în folosirea termenilor adecvați pentru a le demonstra neastâmpărul: „pughibale spurcate" și „ghiavoli". Aceeași ironie o folosește și la adresa soțului căruia îi atrage atenția că băieții „așa de cuminți" în aparență îi seamănă de fapt lui. Apoi îi relatează într-o formă pitorească, despre ingenioasele modalități de joacă, inventate de copii în frunte cu Zahei, contrazicând astfel pretenția tatălui care îl socotește pe acesta din urmă drept fiul său cel mai potolit: „Zahei **al tău** [s.n.] cel cuminte..."

Scanned with OKEN Scanner

Nică îi recunoaște devotamentul din nopțile nedormite, când îi veghează somnul și îl leagănă. Totodată, apreciază sănătatea și forța transmise prin laptele ei hrănitor, precum și afecțiunea cu care l-a crescut învățându-l și primele cuvinte. Deși era lipsită de instrucție, după obiceiul timpului, când femeile nu învățau carte, Smaranda dovedește o inteligență nativă și o fire ambițioasă. Intuind cu discernământ matern însușirile intelectuale ale băiatului ei cel mai mare, ea îl îndeamnă permanent să urmeze cursurile școlare, învață alături de el ca să-l stimuleze și-l sprijină material și sufletește până la sacrificiul de sine. Nu ezită să provoace frecvente discuții cu soțul ei pentru a-l convinge să-i plătească lui Nică taxele de școlarizare. Ca orice părinte, ea vrea ca măcar unul dintre copiii ei să depășească umila condiție țărănească și să facă parte din intelectualitatea satului, devenind preot.

Vocea omului matur indică regretul tardiv al autorului pentru toate năzbâtiile făcute și pentru extenuarea continuă provocată mamei sale: „Și numai așa se putea liniști biata mamă de răul nostru, biată să fie de păcate!" Scriitorul i-a păstrat amintirea — nevoalată de timp — a unei ființe ideale, în preajma căreia a trăit o vârstă mirifică, ce i-a marcat traiectoria întregii sale vieți.

Portretul eroului copil

Dragostea lui Nică față de Smaranda rămâne sentimentul fundamental de-a lungul întregii sale existențe. Chiar și după moartea ei, amintirea făpturii materne se păstrează la fel de vie în sufletul autorului. Iubirea filială se îmbină cu naivitatea copilului care își înzestrase mama cu însușiri excepționale, hiperbolizându-i făptura până la dimensiuni supranaturale. Feciorul se mândrește a fi descendentul unei asemenea personalități feminine, care era respectată de comunitatea sătească și care lui i se părea chiar temută de forțele naturii înseși.

Atașamentul copilăresc nu se manifestă numai față de cea care i-a dat viață, ci și pentru tatăl său, pentru frații, surorile și tovarășii lui de joacă. Dragostea pentru cei apropiați și cunoscuți se îmbină cu atașamentul față de casa părintească din Humulești și față de spațiul natal de la munte. Sănătatea proprie și a celor dragi lui, gospodăria „îndestulată", armonia familială, plăcerea jocului și atmosfera de veșnică bună dispoziție, în absența oricărui motiv de supărare, toate acestea dădeau copilului de odinioară impresia că întreaga lume îi aparține.

Chiar de la începutul capitolului al doilea, Nică își face **autoportretul** și recunoaște că are un temperament comunicativ și deschis, pe care îl compară cu „vremea bună" fiind totodată, neastâmpărat și capricios „ca vântul în tulburarea sa". Veselia lui continuă se datorează abilității cu care transformă orice moment al zilei trăite într-un prilej de distracție. Ca orice copil, ignoră „neajunsurile vieții" și trăiește exclusiv în dimensiunea jocului și a plăcerii de a-l diversifica. Denotă capacitatea imaginativă specifică copilului, care, deși încălecat pe un simplu „băț", își închipuie că este un războinic vestit alergând „pe un cal din cei mai strașnici". Forța plăsmuirii îl determină să-și însușească comportamentul real al călărețului, astfel lovind indignat bățul cu biciul când cădea de pe el. Copilul are puterea de a învesti obiectele cele mai modeste cu însușiri de excepție, construind — mental — o lume fantastică în care închipuirea lui se simte satisfăcută pe deplin.

Nică era inițiatorul majorității poznelor comise împreună cu frații săi, asupra cărora avea prestigiul celui mai mare în vârstă. Sesizând religiozitatea mamei lor, băieții improvizează ad-hoc o ceremonie bisericească atât de sonoră, „de-ți ie auzul", dând impresia că întreaga casă „duduia". Cu acest prilej, eroul este caracterizat de Smaranda însăși, care îl numește — pentru temperamentul lui impetuos — „stropșitul de Ion". Este inventiv și plin de vitalitate, jucându-se

Scanned with OKEN Scanner

toată „ziulica", după aprecierea mamei, care folosește diminutivul cu valoare antonimică de augmentativ (cât era ziua de lungă).

Sub ocrotirea maternă, el trăiește o vârstă memorabilă, datorită faptului că Smaranda a înțeles să le respecte fiilor ei dorința firească de joacă și să le împlinească micile lor bucurii. Scriitorul generalizează conștient experiența benefică a vârstei lui infantile, căci o asociază celei trăite de toți copiii lumii: „Așa eram eu la vârsta copilăriei și așa cred că au fost toți copiii, de când îi lumea asta și pământul, măcar să zică cine ce-a zice..."

În finalul fragmentului literar analizat, Creangă recunoaște nostalgic că — pentru copii — între intenție și faptă se stabilește o perfectă concordanță: „Și câte nu ne veneau în cap, și câte nu făceam cu vârf și îndesate..." Plăcerea povestirii decurge nu numai din posibilitatea reînvierii acelei minunate perioade existențiale, ci și din faptul că scriitorul adult redevine copilul Nică în momentul scrierii operei sale memorialistice; despre toate întâmplările, el își aduce aminte cu atâta acuitate „de parcă acum [i] se întâmplă." Pe durata creației sale literare, vârstele autorului s-au suprapus în chip miraculos și **ficțiunea** narativă a ajuns, din nou, **realitate**.

Aprecierea despre Ion Creangă, aparținând lui G. Călinescu, subliniază **unicitatea** creației povestitorului format într-o lume ce și-a conservat — cu mândrie — tradițiile moștenite din vremuri imemoriale: „Scriitori ca Ion Creangă nu pot apărea decât acolo unde cuvântul e bătrân, greu de subînțelesuri, aproape echivoc și unde experiența s-a condensat în formule nemișcătoare, tuturor cunoscute, așa încât opera literară să fie aproape numai o reaprindere a unor elemente tocite de uz. Era mai firesc ca un astfel de scriitor de cuvinte să răsară peste câteva veacuri, într-o epocă de umanism românesc. Născut cu mult mai devreme, Creangă s-a ivit acolo unde există o tradiție veche și, deci, și un fel de erudiție, la sat, și încă la satul de munte de dincolo de Siret, unde poporul e neamestecat și păstrător și-și exprimă experiența impersonal și aforistic". (G. Călinescu, *Ion Creangă. Viața și opera*)

Capitolul al treilea al „Amintirilor din copilărie" surprinde plăcut spiritul lectorului — familiarizat îndeosebi cu arta narativă a scriitorului moldovean — căruia I. Creangă îi oferă o **pagină descriptivă monografică** despre împrejurimile Humulești ului încărcate de vestigii istorice: Vânătorii Neamțului „cu sămânță de oameni de aceia care s-au hărțuit odinioară cu Sobiețki, craiul polonilor", mănăstirile Secu și Neamțu „altădată fala bisericii române, și a doua vistierie a Moldovei", satele Boiștea, Ghindăoanii, Blebea cu locuitori onești, avuți și evlavioși care „nu știu ce-i judecata", mănăstirile de maici Agapia și Văratic, așezate într-un paradis natural, unde femei celebre — precum „Brâncoveanca cea bogată și milostivă" — și-au găsit limanul sufletesc. Peste apa cea limpede a Ozanei se întinde Târgul Neamțului, ale cărui case sunt înconjurate de „livezi mari" și ai cărui oameni harnici sunt reputați pentru prelucrarea lânii oilor, pentru „teascurile de făcut oloi" sau pentru „morile de pe Nemțișor și piuăle de făcut sumani". Tabloul panoramic este dominat din vârful unui deal înalt de Cetatea Neamțului „îngrădită cu pustiu, acoperită cu fulger..." Scriitorul — prin vocea copilului de odinioară — se declară mândru de faptul că toate itinerariile zonale traversau satul lui natal, așa cum, în Antichitate, drumurile străvechi duceau la Atena și ulterior la Roma: „Câți domnitori și mitropoliți s-au rânduit la scaunul Moldovei, de când e țara asta, au trebuit să treacă măcar o dată prin Humulești spre mănăstiri. Apoi unde pui cealaltă lume care s-a purtat prin satul nostru, și tot lume mai mult bogată și aleasă".

În aceeași arie geografică aveau loc importante târguri și iarmaroace cu ocazia unor vestite sărbători religioase: la Mănăstirea Neamțului erau „o icoană făcătoare de minuni [...] și hram de Ispas"; la Piatra se desfășura iarmaroc renumit „de Duminica Mare", la Fălticeni — „de Sânt Ilie", la Secu — „hram de Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul", „la Agapia-n deal,

Scanned with OKEN Scanner

hram de Schimbare la Față"; la Agapia-n vale, de Sfinții voievozi și la Varatic, hram de Sântă Măria Mare". Impresionat el însuși de amploarea evocării nostalgice, autorul exclamă printr-o triplă repetiție ce răsună ca un ecou în timp: „Lume, lume și iar lume!"

În 1852, atunci când s-a sfințit „paraclisul" (capela, biserica mică) spitalului din Târgu Neamț și noua Școală domnească, Nică și câțiva dascăli tineri „isonari ai bisericii" (care țineau isonul corului religios) stăteau în apropierea lui Ghica-vodă care participa la serbare. Văzând grupul de băieți frumos înveșmântați în portul tradițional, voievodul li s-a adresat cu solemnă evlavie: „— Iată, copii, școala și sfânta biserică, izvoarăle mângâierii și ale fericirii sufletești; folosiți-vă de ele și vă luminați, și pre Domnul lăudați!"

Partea a treia a operei memorialistice se derulează și în jurul unui **nucleu epic** reprezentat de experiența lui Nică din Humulești la școala de catiheți din Fălticeni, numită în deriziune chiar de beneficiarul ei „fabrica de popi". Pentru a fi admiși în școală, tinerii aspiranți plăteau „galbeni, stupi, oi, cai, boi și alte bagateluri de-alde aceste, prefăcute în parale...", pregătirea fiind „numai de mântuială, boii să iasă".

Instrucția strict reproductivă solicită efortul mnemotehnic al candidaților fără nici o judecată logică, în absența dezvoltării spiritului de analiză ori de sinteză, fără ordonarea cunoștințelor acumulate de viitorii preoți și fără să le dezvolte, în forme sensibile, harul preoțesc. Dascălii se împart în trei categorii: cei precum Mirăuță de la Grumăzești sau Nică din Humulești, care absentează masiv de la cursuri și „umblă trela-lela", distrându-se pe cinste la petreceri improvizate ad-hoc și însuflețite de „crâșmărițe" frumoase și ospitaliere; cei precum Davidică, un „juvaer de flăcău" chipeș și cuminte, care — dornic să se instruiască — moare prematur, cu sănătatea, odinioară robustă, compromisă de condițiile insalubre de viață și de studiu; victimele spirituale ale erorilor din sistemul educațional neevoluat al timpului sunt elevi ca Trăsnea, Nică Oșlobanu, Zaharia lui Gâtlan, care, lipsiți de o istețime nativă și neîndrumați de buni profesori, adesea incompetenți, brutali și fără carismă didactică, sunt umiliți de acest „cumplit meșteșug de tâmpenie" ce-i complexează pe viață. Cititorul actual trăiește un sentiment de revoltă și de compasiune când bietul Trăsnea se chinuiește inutil să reproducă definițiile aberante din gramatica lui Măcărescu și adoarme pe câmp, învins de șirul lung al „pronumelor conjuncte".

Ceea ce destinde atmosfera sumbră în conținut a povestirii este haina umoristică, tonul jovial sau ironic în care naratorul îmbracă întâmplările relatate: dramatismul observațiilor de fond se armonizează cu aluziile, calambururile (jocurile de cuvinte și expresii), persiflările, sarcasmul și umorul proverbelor, eufemismele, perifrazele și atenuațiile, toate înțelese ca **forme disimulative** ale intenției reale a povestitorului în procesul comunicării artistice.

În centrul lumii magice a copilăriei inocente, se află Nică, plin de viață, de bucurie și de idei năstrușnice, pe care le pune la cale împreună cu tovarășii săi de joacă. Dar toamna anului 1855 îl găsește pe Nică tot „holtei" în satul natal, pe care îl va părăsi curând, îndreptându-se spre Iași, unde funcționa școala de preoți de la Socola. Respectând dorința Smarandei, el se va pregăti pentru cariera ecleziastică, în opoziție cu preferința nemărturisită încă pentru profesia de educator.

Capitolul al patrulea al cărții cuprinde pregătirile făcute în vederea plecării și drumul propriu-zis către vechea capitală a Moldovei. Întreg capitolul este realizat cu o deosebită măiestrie artistică, prozatorul sintetizând cele patru modalități literare fundamentale: narațiunea, descrierea, dialogul și monologul.

Spre deosebire de celelalte trei capitole, în care predomină relatarea nudă a faptelor, ultimul apelează mai ales la **descrierea cu funcție lirică**. Lirismul autentic este datorat varietății și

Scanned with OKEN Scanner

intensității sentimentelor exprimate de tânărul erou în clipa părăsirii universului cunoscut și iubit. Datorită emoției degajate de fragmentele descriptive, capitolul final poate fi considerat ca **un poem în proză al înstrăinării de spațiul natal** atât de drag marelui povestitor. Este o situație unică în proza lui Creangă, unde accentul cade, de obicei, asupra peripețiilor reconstituite artistic prin narațiune. Preponderența descrierilor și a imaginilor pitorești se explică prin faptul că Nică nu mai este un copil jucăuș și neștiutor, ci un adolescent în vârstă de șaisprezece ani, cu sufletul copleșit de un puternic sentiment de regret și de melancolie.

Înstrăinarea sa se produce într-un **dublu sens**: pe de o parte, tânărul se desprinde de casa părintească, de familia sa, de prietenii dragi și de peisajul montan atât de familiar lui; pe de altă parte, Nică devine conștient că — prin plecarea la Socola — se desparte, irevocabil, de însăși copilăria lui. Acest sentiment al rupturii de lumea în care a trăit și unde s-a format ca personalitate umană și artistică provoacă succesiunea descrierilor nostalgice din ultima parte a operei. Suferința, pregătirea silită pentru o meserie detestată (preoția) grăbesc maturizarea eroului și determină accentele meditative, elegiace și chiar amare din capitolul al patrulea.

Fraza amplă, ce deschide capitolul ultim, cuprinde o suită de comparații menite să evidențieze atașamentul eroului față de Humulești: așa cum ursul nu-și părăsește de bunăvoie bârlogul iernatic, oamenii de la munte nu se acomodează în ținuturile de la șes, iar sugarul nu supraviețuiește fără laptele hrănitor izvorât din sânul mamei, tot astfel Nică aparține cu trup și suflet, spațiului natal. **Expoziția** se încheie cu o întrebare retorică, plină de amărăciune, la care răspunde eroul însuși. Deși n-ar fi plecat din sat „nici în ruptul capului", el se resemnează să facă pe „cheful mamei" și să se dedice carierei preoțești.

Intriga constă în decizia nestrămutată a Smarandei Creangă de a-și trimite fiul la școala de preoți de la Socola. Tânărul nu înțelege semnificația hotărârii materne și manifestă un dispreț profund pentru rangurile ecleziastice.

Dezvoltarea acțiunii se limitează la două peripeții: prima este reînviată prin intermediul **evocării** și se derulează la timpul **trecut**, iar cealaltă se desfășoară la **prezentul narativ**. Scriitorul își reamintește cu plăcere de idilele înfiripate între el și tovarășii săi cu „cele copile sprințare" pe care le sărutau la clăcile din Humulești sau de la Fălticeni. Ei traversau apa Moldovei desculți în plină iarnă, dar aveau inima „fierbinte", datorită izbânzilor sentimentale. Prozatorul întrebuințează în cursul acestei evocări, **procedeul autoironiei**, comparându-se pe sine și pe prietenii lui cu „telegarii" plini de neastâmpăr. Nică era întristat din pricina distanței prea mari dintre Iași și Humulești, care îl va împiedica cu siguranță să se mai întoarcă în sat, cu ocazia sărbătorilor câmpenești și a petrecerilor tradiționale.

A doua narațiune este mai amplă și relatează aventurile din timpul călătoriei propriu-zise spre Socola. Datorită utilizării **prezentului etern**, cititorul participă direct la desfășurarea evenimentelor, alături de povestitor. Transportați în căruța lui moș Luca, un „megieș" căruțaș, Nică și Zaharia lui Gâtlan părăsesc satul Humulești, după ce au sărutat mâna părinților, conform datinei strămoșești. Călătorii traversează apa Moldovei și fac un popas lângă podul de la Timișești. De la Moțca, străbat codrul Pașcanilor și, lăsând în urma lor munții Neamțului, coboară la vale spre orașul Pașcani. Traversând Siretul, ei ajung la Blăgești și, după o zi de călătorie, cei trei poposesc în casa modestă a unui rotar. Pe prispa locuinței acestuia, au îndurat o noapte de coșmar torid. Neobișnuiți cu atmosfera caniculară a câmpiei și cu invazia de țânțari, muntenii nu s-au putut odihni, petrecând o noapte de veghe silită. În zorii zilei, au pornit la drum, întovărășindu-se cu alți călători ocazionali, de frica „lăieșilor din Ruginoasa". Ajunși în Târgu-Frumos, își potolesc setea și foamea mâncând „câțiva harbuji" cu gust dulce și răcoritor. La lăsarea serii și după două zile de călătorie istovitoare, au pătruns în Iași, pe la

Scanned with OKEN Scanner

bariera Păcurarilor. Un ieșean „al dracului" îl ironizează pe moș Luca, sfătuindu-l să stăpânească bine caii, „să nu ieie vânt". Rușinați de batjocura oamenilor, tinerii se ascund în căruță, rugându-l pe „harabagiu" să spună tuturor că transportă drobi de sare de la Ocnă, ceea ce ar fi justificat oboseala cailor. Bătrânul, sensibil la ironie, îi amenință că le va arde „câteva jordii", dacă mai îndrăznesc să glumească pe socoteala „căișorilor" lui. La Socola, vor întâlni o mulțime de tineri adunați din toată Moldova.

Deznodământul întâmplărilor cuprinde și o ironie finală la adresa lipsei de puritate morală a viitorilor preoți: deși aspiranți la meseria preoțească, ei purtau niște bărbi exagerate „cât badanalele de mari" și își mărturiseau deschis, fără rușine, unul altuia „păcatele".

Punctul culminant, care reprezintă momentul cel mai intens din punct de vedere emoțional al capitolului al patrulea, este format din suita **descrierilor de natură**. Ele alternează cu cele două narațiuni, pentru a îmbina sentimentul de tristețe cu hazul obișnuit al operei lui Creangă.

Despărțirea de părinți aduce lacrimi în ochii adolescentului și este resimțită ca un adevărat **exil** („surgun"). Cu privirile încărcate de păreri de rău, luându-și adio de la tot ce iubise până atunci, Nică contemplă imaginea panoramică a Ozanei atât de limpede și de strălucitoare, în care se răsfrâng ruinele Cetății Neamțului. Luminozitatea undelor râului este redată prin intermediul epitetului dublu („cea frumos curgătoare și limpede") și al comparației cu transparența perfectă a „cristalului". Prin intermediul personificării („se oglindește cu mâhnire"), Creangă evocă tristețea zidurilor aproape distruse de trecerea necruțătoare a timpului. Epitetul atemporal „atâtea" relevă succesiunea implacabilă a veacurilor care distrug civilizațiile și le aruncă în uitare, ridicând altele din anonimatul istoriei. Folosind enumerația, autorul numește ființele pentru care nutrește un sentiment profund și le înșiră în ordinea importanței lor **afective**: „tata și mama, frații și surorile, și băieții satului, tovarășii mei din copilărie..." Alături de aceștia din urmă, Nică a petrecut zile de neuitat atât în anotimpul hibernal („zile geroase"), cât și în cel estival („zile frumoase"). Cele două epitete menționate sunt construite în antiteză și, împreună cu verbul „mă desfătam", dezvăluie plăcerea intensă a jocului infantil în orice anotimp al anului. Tot cu ajutorul unei enumerații — de această dată referitoare la **natură** — este reconstituită geografia satului moldovenesc și a împrejurimilor sale: „dumbrăvile și luncile" definite prin epitetul cromatic prin sugerare „umbroase"; „prundul cu știoalnele", „țarinile cu holdele", „câmpul cu florile" și „dealurile" ale căror siluete „mândre" însuflețesc **peisajul static** al naturii humulești. Cu respect nedisimulat, vocea omului matur atrage atenția cititorului că suita acestor „imagini de neuitat" aparține „zburdalnicei vârste" care a trecut o dată pentru totdeauna. Scriitorul mărturisește că peisajul montan l-a fermecat și i-a educat sensibilitatea pentru întreaga viață.

Existența rurală constă în îmbinarea muncii cu petrecerile, la care ia parte și Nică „cu cea mai mare însuflețire". Ziua participă la „șăzători, clăci, hore și toate petrecerile din sat" (enumerație **festivă**), iar noaptea se integrează grupului de flăcăi, care îl urmează pe lăutarul satului cântând o doină de jale și de despărțire. Atașamentul pentru satul natal, cu toate componentele enumerate și descrise, este dezvăluit de tripla repetiție a adjectivului „drag". Atmosfera de veselie infantilă este atât de contaminantă, încât băiatului i se pare anul întreg „o zi de sărbătoare".

În dimineața unei asemenea zile de festivitate tradițională, cei doi „surghiuniți" se ghemuiesc în căruța pregătită de plecare, cu ochii plânși și cu supărarea întipărită pe chipuri. Trecând pe ulițele satului, sunt întâmpinați pretutindeni de fetele și flăcăii „gătiți frumos și cu bucuria zugrăvită pe fețe", care vorbesc cu aprindere despre sărbătoarea apropiată. Din căruța lui moș Luca, Nică și Zaharia lui Gâtlan privesc cu regret la fiecare element natural pe care îl

Scanned with OKEN Scanner

lasă în urmă. Întristarea humuleștenilor este marcată de „suspinul adânc" pe care îl scot din piept pentru toate locurile „drăgălașe" (epitet diminutival) rămase în urma lor. Panorama locurilor înfățișate nu mai este statică (ca în primul tablou al satului), ci **dinamică**, derulându-se în ritmul mișcării domoale a căruței trase de cai. Imaginea realizată **filmic** este concepută tot prin intermediul enumerării „fiecărei fântâni, a pârâului, a vâlcelei, a dumbrăvilor..." Nică le privește ca și cum ar dori să și le imprime definitiv în memorie și să le poarte cu sine toată viața. El se gândește că își va alina singurătatea de mai târziu cu pitorești le și luminoasele imagini humulestene.

În fața semeției munților Neamțului, Nică se simte o măruntă vietate fără însemnătate, senzație notată prin **litota** „nimernicii de noi". În antiteză cu aceasta, **perspectiva hiperbolizată** a „uriașilor munți" îl copleșește — prin masivitate — pe tânărul erou. El meditează la eternitatea naturii în comparație cu existența fragilă și limitată în timp a omului. Mintea lui face treptat loc comparației între existența umană și cea a unui izvor, care pornește cu „răpejune" din munte, curge învolburat către șes și se liniștește treptat în albia lui, până ce se varsă anonim în „Dunărea măreață". Totodată, el reflectează la faptul că râurile patriei au fost martore statornice ale istoriei acesteia și duc, cu undele lor, „multe-multe patemi și ahturi omenești..."

Contactul călătorilor cu lumea de la câmpie le prilejuiește elogierea peisajului alpin și a personalității muntenilor. Moș Luca laudă apele montane — care sunt „dulci, limpezi ca cristalul și reci ca gheața", copacii falnici — ce oferă sub coroanele lor „umbră și răcoare" drumeților și oamenii-trăitori în spațiul alpin, care se dovedesc a fi — în încercările vieții — „mai sănătoși, mai puternici, mai voinici și mai voioși". În definirea acestor însușiri aparținând deopotrivă naturii și ființelor de la munte, Creangă mânuiește **epitetul**, **comparația** și chiar **pletora** (epitetul în lanț exprimat prin adjective la gradul comparativ de superioritate). Moș Luca disprețuiește căldura stătută a șesului și ironizează paliditatea excesivă a locuitorilor câmpiei, care au tenul zbârcit „de parcă se hrănesc numai cu ciuperci fripte..." Pentru Nică „înstrăinarea hotărâtă cine știe pentru câtă vreme!" este resimțită acut, ca o catastrofă și o pierdere a propriei sale identități.

Calitățile scenice și umoristice ale capitolului final sunt reliefate în **dialogurile** suculente dintre personaje și în **monologul interior** al eroului principal. În discuția contradictorie cu fiul ei, Smaranda Creangă face dovada că posedă simțul ironiei și viclenia maternă. Ea îl amenință pe Nică, în caz de nesupunere, că îl va „desmierda" cu făcălețul, folosind verbul cu înțelesul antonimului său (a mângâia — a lovi). Ca să-l convingă că va călători rapid și comod, hiperbolizează forța cailor lui moș Luca, numindu-i „niște zmei". În sprijinul hotărârii sale, ea solicită și intervenția tatălui, care subliniază viitoarele responsabilități ale lui Nică față de frații lui mai mici. Cei doi părinți se exprimă adesea în fraze pilduitoare, care pun în valoare subtilitatea înțelepciunii populare: „— Ioane, cată să nu dăm cinstea pe rușine și pacea pe gâlceavă!"; „...căci banii nu se culeg de la trunchi, ca surcelele..."; „...căci nu se știu zilele omului...". Aceleași efecte umoristice se degajă și din convorbirile tinerilor „plini de năduf". Ei se lamentează și își plâng de milă, gândindu-se că vor îmbătrâni „umblând din școală-n școală", și că nu vor avea răgazul să-și petreacă tinerețea din pricina cărturăriei. Disputele dintre „flăcăoanul" ironic, Luca Moșneagul și cei doi adolescenți devin mai plastice lexical datorită invectivei colorate: bătrânul humulestean îl insultă pe ieșean numindu-l „chiolhănos, ticăit și golan", invocând la adresa lui numeroase „parastase și panaghii"; pe consătenii lui mai tineri îi amenință cu bătaia și îi trece pe seama „spurcatului" (diavolului).

Monologul constă în **suita argumentelor** pe care Nică se gândește să le înfățișeze mamei sale, pentru a o convinge să renunțe la proiectul trimiterii lui la Socola. Hazul dovezilor imaginate

Scanned with OKEN Scanner

de tânăr rezultă din îmbinarea naivității cu viclenia copilărească. Primul argument, este cel al dragostei pe care o nutrește față de Smaranda însăși. În prezența ei, Nică plânge exagerat „cu zece rânduri de lacrimi" și îi sugerează abil că poate „să se îmbolnăvească de dorul ei și să moară printre străini". O dovadă naivă o reprezintă și invocarea exemplului foștilor lui colegi de școală (Mogorogea, Trăsnea, Oșlobanu) care, deși renunțaseră la învățătură, totuși, „mănâncă pâne pe lângă părinții lor". Fără să vrea, Nică își creează o poziție dezavantajoasă, plasându-se, de bunăvoie, în rândul celor mai leneși și mai incapabili dintre tovarășii lui de școală. Se autocompătimește, reflectând la faptul că a fost obligat să „înșire atâtea școli", pentru a se consacra unei profesiuni pe care o detestă. Își acordă revanșa mentală alcătuind, în imaginația lui, un **portret satiric** al preoților din acea vreme. El îi disprețuia pentru incultura, trândăvia, lipsa de moralitate și lăcomia ce-i caracterizau în ansamblu, numindu-i „o adunătură de zamparagii dugliși". Verbul „a cuibări" trezește în mintea lectorului asocierea acestor neispăviți cu tâlharii, ambele categorii sociale nefiind utile societății și netrăind din roadele muncii lor. Argumentul suprem, pe care-l frământă toată noaptea de veghe dinaintea plecării, constă în intenția tânărului de a se călugări. Cu acest prilej, el parodiază condiția călugărilor din epocă, avându-l drept exemplu pe „părintele Chirilaș din Vânătorii Neamțului". Precum acesta, Nică se imaginează pe sine însuși drept viitor administrator norocos și abil al unei mănăstiri mărginașe („mitoc"), unde să se îmbogățească strângând „un știubei plin de galbeni"; la șold va păstra plosca cu rachiu, iar în buzunarele largi ale hainei călugărești va îngrămădi numeroase bunătăți. Pentru a sublinia lăcomia gastronomică a monahilor, Creangă folosește un diminutiv cu valoare hiperbolică, și anume „icrișoarele", care trebuie să fie „cât se poate de multe"; la brâu va purta, preventiv, pistoalele, iar „cu pletele în vânt și comanacul pe-o ureche" se va plimba zilnic și nestingherit de nimeni de la o mănăstire la alta a Moldovei. Autoportretul imaginar sugerează, mai degrabă, trăsăturile unui haiduc sau ale unui om de lume, dornic de o viață liberă, fără constrângeri, decât pe cele ale unui cuvios călugăr.

În zorii dimineții următoare, moș Luca se înfățișează la poarta casei lui Nică, spulberând nemilos visurile nocturne ale flăcăului. Smaranda își zorește intenționat fiul abia trezit din somn, care nu mai are timp și nici elocință matinală să-și desfășoare suita argumentelor chibzuite o noapte întreagă. Înciudat de promptitudinea cu care „harabagiul" se ivise la poarta casei părintești, Nică îl numește ironic „însurățel de-al doilea", diminutiv nepotrivit cu vârsta respectabilă a humulesteanului, recăsătorit cu o femeie mult mai tânără decât el.

Așadar, Ion Creangă, **maestru al stilului oral**, îmbină **ironia bonomă** cu **spiritul satiric**, care blamează viciile unor categorii sociale contemporane lui. Limbajul operelor sale valorifică artistic plasticitatea proverbelor, a zicătorilor, a expresiilor populare și paradoxurile calamburilor formând — în ansamblu — un **stil paremiologic**. Astfel, pentru a reliefa distanța mare ce separă Iașul de meleagurile natale, Nică afirmă că: „de la Neamț până la Iași e câtu-i de la Iași până la Neamț, nici mai mult, nici mai puțin". Dorința juvenilă de a petrece și de a participa la toate serbările câmpenești este atât de mare, încât eroul reproduce cu plăcere, vorba paradoxală a unei bătrâne: „Să dea D-zeu tot anul să fie sărbători și numai o zi de lucru, și atunci să fie și praznic și nuntă". **Regionalismele** sonore și pitorești la nivel lexical, alături de pronunțările regionale tipic moldovenești, asigură operei **acusticitatea** ei. Uneori formula regională este ironică, sau chiar insultătoare: „zamparagii", „dugliși", „gubavi", „chiolhănos", „ticâit". Semnul cel mai viu al artei vorbite îl formează **expresiile onomatopeice**, Vladimir Streinu apreciind, în acest sens, că „literatura lui Creangă este dezvoltarea onomatopeii până la forma muzicală a poveștii" (op. cit.). Dintre verbele care reflectă armonii imitative enumerăm: „a bolborisi", „a clipoci", „a bojbăi", „a bâzâi", „a chicoti", „a șfichiui", „a dârdâi", „a se cioșmăli", „a

Scanned with OKEN Scanner

pași", „a zburătăci", „a trepăda" etc. **Expesiile verbale** devin mai sugestive prin sonoritatea și prin aspectul concret al înțelesurilor lor: „a nu se da dus", „a ține tot o fugă", „a degera măduva-n oase", „a se usca de dorul cuiva", „a sălta inima de bucurie", „a mânca pâne pe lângă părinți", „a-și căta de drum", „a purta de cheltuială", „a nu încăpea cureaua", „a lua-o la papuc", „a păzi rânduiala", „a se duce surghun dracului pomană", „a se uita ca la urs", „a umbla de frunza frăsinelului", „a-i ieși un sfânt din gură", „a lua în râs", „a lua vânt", „a face primejdie", „a-și strânge lioarba (limba) acasă", „a lua peste picior", „a trece spurcatul", „a face pe cheful cuiva" etc.

Impresia de succesiune rapidă a faptelor se realizează și prin intermediul **repetițiilor**: „jucam cât jucam", „răpede-răpede", „multe-multe", „hai-hai" etc.

Arta spunerii întâmplărilor și plasticitatea limbajului creează senzația că Ion Creangă își vorbește scrierile, despre care același critic menționat anterior afirmă că „nu se citesc, ci se aud" (G. Călinescu, *Ion Creangă. Viața și Opera*), dezvoltând în **lector** mai ales calitatea de **ascultător** fermecat de poznele savuroase la care participă o dată cu **naratorul-personaj**. Întocmai ca Mihai Eminescu, care îl asculta ore întregi povestind pe prietenul său în liniștea bojdeucii din Țicău, cititorii mari și mici de pretutindeni sunt învăluiți de forța evocatoare a memorabilelor *Amintiri din copilărie* ale mucalitului prozator moldovean.

Vorbind despre legătura spirituală profundă dintre lumea pe care o înfățișează și universul operei sale, precum și despre capacitatea prozatorului de a surprinde trăsăturile universal valabile ale mirificei vârste infantile, G. Călinescu formulează aprecierea sintetică: „Creangă este o expresie monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numește poporul român, sau, mai simplu, e poporul român însuși, surprins într-un moment de genială expansiune. Ion Creangă este, de fapt, un *anonim*." (G. Călinescu, *Ion Creangă. Viața și opera*)

▲ Repere critice actuale

„... Confesiunile celor care l-au cunoscut (de la George Panu la institutorii cu care a redactat manualele școlare) insistă asupra jovialității prozatorului și pe prefăcuta lui «țărănie». G. Călinescu a explicat bine proporțiile și efectele acestei disimulări într-o societate intelectuală cum este «Junimea». Documentele ulterioare au arătat că existența lui Ion Creangă nu-i o continuă sărbătoare și că trebuie să-l credem atunci când, la începutul *Amintirilor*, vorbește cu întristare de îndepărtata sa copilărie... Râsul dă, și în acest caz, în plâns...

Revăzând datele esențiale ale biografiei și documentele rămase de la prozator, ne putem face o idee despre structura de existență și despre modul lui Creangă de a fi scriitor. Acesta este ceea ce se cheamă *un personaj*. Un personaj creat de el, creat de alții și, mai ales, creat de opera sa. *Amintirile din copilărie* dau dimensiunea unei copilării rurale fabuloase, fără a avea nimic excepțional în desfășurarea ei, în afară de talentul care o evocă spre apusul maturității, cu duioșie, cu umor, cu sentimentul — stăruitor — al trecerii implacabile a timpului și al fragilității ființei. [...] Să spunem că Ion Creangă creează un model de confesiune în care amestecă ficțiunea cu biografia și realizează imaginea unui copil din părțile de munte ale Moldovei de sus, un copil care face poznele pe care le fac copiii de pretutindeni (în mediul și cu mijloacele lor) la aceeași vârstă. Limbajul, spațiul, mentalitățile, comunitatea în care trăiește «lainicul» și ingeniosul Nică îi dau, însă, o dimensiune specifică foarte pregnantă. Pentru a nu complica prea mult lucrurile, să parafrazăm ceea ce Arghezi a spus despre

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu: «fiind foarte român, Eminescu este universal». Se potrivește și în cazul lui Creangă. Nică este și, probabil, va rămâne de-a pururi o fantasmă a copilăriei, primită cu bucurie de cei care o descoperă în narațiunea lui Creangă, indiferent de locul în care se află, la oraș sau la sat. Povestea cu pupăza sau cu furtul cireșelor place tuturor. Creangă și-a creat, dar, o primă emblemă memorabilă. Evenimentele ulterioare (diaconia, conflictul cu biserica, apariția în cercul «Junimii», căsătoriile lui, apoi intervențiile publice, anecdotele corosive debitate la banchetele date de o societate de intelectuali subțiri, prietenia cu Eminescu, umorul și, spre sfârșit, «pedepsia» lui pe care încearcă s-o minimalizeze și s-o vindece cu leacuri bătrânești (suirea în salcie), completează portretul unui om deștept, cu purtări atipice pentru mediul în care a intrat, rămas la «țărăniile» lui, mânuitor — abil — al unei retorici a umilinței, foarte iute, altfel, la mânie când bunurile sale sunt amenințate, în fine, un scriitor de mare clasă, care se plânge că scrie greu și ceea ce scrie nu are importanță. Joacă, evident, o comedie nevinovată, cum joacă adesea creatorii (comedia modestiei), fără însă acea notă, antipatică, de vanitate pe care o observăm la alții. Creangă este un artist autentic și, trebuie spus limpede, el are conștiința valorii sale. [...] Creangă este, i-a zis bine G. Călinescu, «un bivol de geniu», o forță a naturii ce face lucruri pe care le «chitește» bine, adică îndelung, și le execută tot așa, pe îndelete, cu mare chin. Dumnezeu i-a dat har, dar harul trebuie să treacă mereu prin chinurile facerii. [...] Există la acest «talent primitiv» o notă de orgoliu manifestată chiar în exagerata modestie pe care o reclamă mereu. [...] Are și el o coastă de orgoliu pe care nu reușește să i-o scoată nici un Chirică al criticii literare din timpul său".

(Eugen Simion, Introducere la *Ion Creangă. Opere*, colecția „Opere fundamentale", apărută sub egida Academiei Române, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000).

Bibliografie selectivă

Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Ion Creangă*, Editura pentru Literatură, București, 1963.

G. Călinescu, *Ion Creangă (Viața și opera)*, Editura pentru Literatură, București, 1966.

Vasile Lovinescu, *Ion Creangă și Creanga de aur*, ediția a II-a, Editura Rosmarin, București, 1996.

Valeriu Cristea, *Dicționarul personajelor lui Creangă*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1999.

Ion Creangă, *Opere*, ediție coordonată de acad. Eugen Simion și îngrijită de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, ediție revăzută și adăugită (sub egida Academiei Române), Editura Univers Enciclopedic, București, 2000.

Scanned with OKEN Scanner

I.L. CARAGIALE

PROZA FANTASTICĂ

La conac

Abordarea textului

Fantasticul demonic, prezent și în literatura medievală, își trăiește epoca de glorie în veacul romantic al XIX-lea. **Demonul** — în sens creștin — este un spirit **malefic** ce are puterea de a vătăma și chiar de a degrada moral umanul, pe care îl antrenează în acțiuni contrare divinului. Dar acest agent al Răului în lume nu dezechilibrează numai relația individului cu instanța supremă, ci și legătura firească cu semenii lui. Ființa luată în stăpânire de diavoli pare blestemată în ochii celorlalți, iar faptele ei vizează dereglarea mentală temporară sau definitivă. Există și făpturi diavolești sub înfățișări animaliere, care formează cortegiul infernal al demonilor umani (vârcolacul, câinele, cotoiul cu ochi de jar etc.). „Necuratul" exploatează slăbiciunile individului, spaima de moarte, dorința de a-și redobândi tinerețea pierdută, sentimentele reprimate etc. Sub semnul imaginarului demonic stă **pactul cu diavolul** realizat în trei dimensiuni artistice: **frenezia erotică, reîntinerirea eroului, dezvăluirea secretului alchimic** (de fabricare a aurului pentru asigurarea bogăției și a puterii lumești).

Seducția diavolească rămâne cea mai spectaculoasă realizare a acestui tip de fantastic. Când ea se produce în ambianța cea mai prozaică cu putință, efectul literar este maxim. Fantasticul caragialesc, experimentat de autor în preajma anului 1900, constituie o reușită a genului ca atare. Din proza demonică de factură realistă scrisă de I.L. Caragiale rămân memorabile schițele „La conac" și „La hanul lui Mânjoală".

În cea dintâi fuzionează toate tipurile de ispite drăcești menționate, cu excepția celei de-a doua, protagonistul fiind el însuși un om tânăr. Un călăreț anonim vine dinspre Poienița și se îndreaptă spre conacul unui boier din Sălcuța, căruia trebuie să-i plătească arenda în valoare de cincizeci de galbeni. Tânărul călărește domol, fără teamă, privind cu încântare la peisajul deschis în fața ochilor săi, ce cuprinde panorama văii pe care tocmai o străbate într-o limpede dimineață de primăvară. Chiar dacă și-a întors privirile „pe calea umblată", drumețul solitar nu

Scanned with OKEN Scanner

zărește pe nimeni în urma lui. Și totuși, contemplarea cerului și a pădurii de mesteceni îi este întreruptă de ivirea în preajma sa a unui alt călăreț ieșit ca din pământ. În afara apariției sale nefirești, cu toate că este îmbrăcat ca orice negustor din partea locului, călătorul posedă și alte determinări stranii: are părul roșu ca focul iadului și o privire șașie care îi produce amețeală tovarășului său; când ajung amândoi în apropiere de Sălcuța și le apare în față turnul strălucitor al bisericii, flăcăul își face instinctiv cruce, în timp ce gestul lui firesc provoacă negustorului un râs „grozav". În aceeași clipă, dispare cu cal cu tot, ca să reapară în fața hanului, sub umbrar. Personajul diavolesc, deghizat în portul unui „orzar sau cirezar" obișnuit, se face nevăzut din cauza atitudinii evlavioase a tânărului. Totodată, el contrazice legile spațio-temporale apărând și dispărând unde și când voiește, îndărătul sau înaintea însoțitorului de drum.

Prima ispită trece neobservată de flăcău și aceasta reprezintă cea dintâi victorie a diavolului: metamorfoza lui perfectă a generat iluzia umanului și eroul îi acceptă tovărășia pe durata călătoriei, de teama nemărturisită datorată pustietății înconjurătoare. Drumul parcurs împreună pare mai scurt „vorbind mai de una, mai de alta" și astfel tentația inițială este aceea a **asocierii**, definitorie pentru mentalitatea omenească opusă fricii de singurătate.

A doua ispită este de natură **bahică**. Însetat, eroul acceptă să bea, până la venirea hangiței, din șipul cu rachiu oferit de negustor. Trupul și mintea îi sunt invadate de o „căldură plăcută", transformată apoi într-un foc lăuntric. Pe măsură ce servește „uscătura și udătura" oferite din belșug pe o tavă, personajul își pierde luciditatea și urmează mecanic îndemnurile drăcești. Interesant este faptul că diavolului i se estompează trăsăturile, cu excepția ochiului mărit, care-l fascinează și îl conduce la acțiuni imprudente pe tânărul incapabil să se împotrivească. Ispita degustării în exces a vinului se asociază cu cea **erotică**, concentrată asupra „voiniciei și frumoasei hangițe", care se lasă înduplecată la insistențele bărbatului tânăr stârnit de clipirea senzuală și complice a „ochiului tovarășului".

Către seară, la han au mai rămas puțini călători. Deși flăcăul se simte obosit și ar dori să se odihnească, maleficul negustor nu-i dă o clipă de răgaz. Îl conduce în odaia unde mai mulți orzari joacă stos și îl îmbie să-și încerce șansa. Astfel, a patra ademenire este posibilitatea de a câștiga nemăsurat, fie prin escrocarea partenerilor sau pur și simplu din întâmplare. Ea poate fi numită **tentația înavuțirii miraculoase** prin forțarea sorților de izbândă imprevizibili. Din grupul jucătorilor se ridică unchiul Dincă, care îl sfătuiește cuminte pe nepot să se retragă de la masa de joc. Stăpânit însă de vraja tulbure a ochiului luciferic, acesta plusează până când pierde contravaloarea arendei, ceasul și două inele, câștigate — din fericire — chiar de „neica" Dincă și de un alt orzar norocos. A trecut demult de miezul nopții, afară s-a-nnorat, iar în han domnește o liniște adâncă. Tânărul, cu capul în mâini și „înecat de gânduri", cere disperat un sfat tovarășului care-l veghează neclintit.

Ultima ispită este și cea mai gravă, șașiul îndemnându-l la dublul **păcat al jefuirii** propriei sale rude și a negustorului străin, ca să-și recupereze banii și obiectele pierdute la jocul de noroc. Așadar, diavolul îl face să piardă tot ce e sfânt în ființa lui, tentațiile satanice având menirea de a pângări umanul. Cârnul „roșcodan" și pistruiat își dezvăluie întâia oară esența blestemată și oferă victimei sale o basma fermecată, cu puteri narcotice, destinată să-i cufunde pe orzarii deja adormiți într-un somn de plumb până la ziuă. Cu ultimele resurse fizice și morale, eroul are o intuiție salvatoare care învinge viclenia drăcească: el invocă divinul, vraja se risipește și în mijlocul întunericului de nepătruns se aude un hohot „strașnic" de râs. Epuizat de încercările stranii prin care a fost silit să treacă o zi și o noapte, protagonistul lor „se prăbușește pe prispă". În dimineața următoare este trezit de unchiul său, care, după o scurtă și contondentă morală („două palme strașnice"), îi restituie galbenii necesari achitării

Scanned with OKEN Scanner

arendei boierești. Povața ironică a bătrânului dizolvă intriga în anecdotic, fără să compromită esența fantastică a întâmplărilor. Iscusința narativă dovedită de I.L. Caragiale este **convertirea ambiguității faptice în limbaj**. Chestionat de „neica" Dincă asupra nefirescului acțiunilor sale din tot cursul nopții anterioare trezirii lui la realitate, nepotul răspunde rușinat și cu privirile-n pământ:

„— Cine te-a pus să joci, dacă nu știi jocul?

— Dracul m-a pus!..."

Tot astfel, eficiența moralizării finale a tânărului este fixată — în planul expresiei — printr-un proverb ce rezumă etic întreaga experiență a personajului:

„— Mă! strigă după el unchiul. Ia seama, că te ia dracul dacă te mai iei după el, nătăraule!..."

Traversând o experiență nefirească, dar necesară, eroul își asumă o dublă vinovăție: naivitatea care-l face să-și încredințeze gândurile intime și acțiunile unui necunoscut (păcatul exterior) și conștientizarea — evidentă în mărturisirea „Dracul m-a pus!" — a neînfrânării la timp a ispitelor ascunse în sufletul său (păcatul interior).

La hanul lui Mânjoală

Abordarea textului

Una dintre formele de ispitire drăcească, capabile să degradeze fizic și moral făptura umană, și chiar s-o dirijeze ca o fatalitate oarbă spre moarte, este **erotismul**. Dacă în narațiunea „La conac" diavolul își păstrează atributele masculine, numeroși alți autori de literatură fantastică (M. Eminescu — „Avatarii faraonului Tlà", Gala Galaction — „Copca Rădvanului", „Gloria Constantini", Mircea Eliade — „Domnișoara Christina") corelează împlinirea senzuală cu atracția — aproape morbidă — către **feminitatea infernală**. Motivul demonului feminin ilustrează frecvent ideea unei euforii erotice, care ascunde adesea un **complex al frustării** (dorințe intime reprimate în subconștient, ce irump la suprafața trăirilor imaginare). Forțele supranaturale intervin pentru a ajuta dragostea pasională (adesea nelegitimă în planul relațiilor omenești) să se realizeze, căzând în **păcat**. Femeia este văzută mai ales în calitate de obiect al plăcerii carnale și dezlănțuirea senzuală apropie viața de spasmul morții. Astfel, femeia ca întruchipare demonică manifestă exigențele unei **pasionalități devoratoare**. Ca și în proza lui Gala Galaction, satanismul romantic din literatura lui I.L. Caragiale fructifică reprimarea sau, dimpotrivă, consumarea unui erotism violent, irepresibil, ispășit în chip tragic printr-o „purificare a pasiunilor" în umbra morții salvatoare.

Caragiale însuși alcătuiește un portret *sui generis* al femeii demonice în narațiunea „La hanul lui Mânjoală". Cucoana Marghioala, căreia un personaj îi acordă cu subînțeles apelativul de „matracucă", este o văduvă, bună gospodină și negustoriță, atrăgătoare și mai ales

Scanned with OKEN Scanner

„ochioasă", exercitându-și în mare parte puterea de seducție **prin simțul văzului**. Intensitatea fosforescentă a privirii reprezintă, în acest caz, un indice al incandescenței trăite, al pasionalității care izbucnește în ființa umană la vederea demonului ispititor. În timp ce eroul din schița „La conac" își reflectă acțiunile insolite în „ochiul luminos al tovarășului", hangița-vrăjitoare de la „hanul lui Mânjoală" îl devoră din priviri pe flăcăul lipsit de experiență sentimentală, căruia i-a revelat puterea tiranică a erosului carnal. Mânjoloaia este înconjurată de o mică suită infernală: bătrâna „cotoroanță", care îndeplinește rolul de jupânească, cotoiul îmbătrânit, un ied negru care parcă îl privește pe tânărul Fănică — rătăcit pe drum — „cu alți ochi". Eroul, plecat spre casa polcovnicului Iordache pentru a se căsători cu fiica acestuia, este sedus de hangița — natură pasională — care-i face farmece, ca să-l țină lângă ea. Scos „cu tărăboi" din mrejele văduvei, tânărul se reîntoarce de trei ori la han și viitorul socru este nevoit să-l trimită la un schit retras în munte, ca să-și vină în fire. După patruzeci de zile de recluziune și viață monahală, flăcăul „pocăit" alungă imaginea demonului feminin care-i înfierbântase simțurile și consimte să se însoare. Mai târziu, află că la Hăculești a ars hanul până la temelii, mistuind-o și pe hangiță spre satisfacția polcovnicului, care vede în focul dezlănțuit un semn al Iadului unde s-a întors făptura diavolească a femeii:

„— A băgat-o în sfârșit la jăratic pe matracuca! a zis socru-meu râzând".

Maniera lui I.L. Caragiale de a provoca și de a menține suflul fantastic este modernă și atinge sfera de manifestare a mecanismelor psihice omenești. Insolitul este păstrat prin **indeterminarea localizării faptelor narate** — în exterioritatea sau în eul personajelor. Până la sfârșitul celor două narațiuni analizate din proza fantastică caragialească rămâne ambiguă soluția dacă gesturile nesăbuite ale tinerilor imberbi le-au fost dictate de o altă făptură — fie și demonică — sau dacă ele reprezintă consecința năzuințelor celor mai intime ale acestora. Amândoi sunt flăcăi cuminți, plecați fie să ducă la destinație o importantă sumă de bani (răspunderea pecuniară încredințată eroului scurtei narațiuni „La conac"), fie să cunoască familia viitoarei soții, pentru a intra în rândul lumii (responsabilitatea socială a tânărului devenit apt pentru mariaj în povestirea „La hanul lui Mânjoală"). Dar, conform mecanismului psihologic binecunoscut al legii compensației, teama de a nu greși se transformă în contrariul ei și ajunge treptat **o frenezie a păcătuirii**. Flăcăii, liberi și singuri pe drumul inițierii spre condiția maturității, sunt tentați să-și urmeze imboldurile lăuntrice, refulate până atunci în subconștient: să se aventureze în necunoscut, ignorând prudența obișnuită; să petreacă până la uitarea de sine abandonând momentan cumpătarea la care îi obligase educația familială; să fie îndrăzneți și cuceritori în relația cu o femeie (hangița), în contrast cu timiditatea lor juvenilă ce le provocase probabil până atunci umilitoare complexe; să-și încerce (precum primul erou) șansa la jocul de noroc, comportându-se ca un om bogat, care are de unde pierde și forțând destinul pe care și l-ar fi dorit altul, mai însemnat; să amâne (precum al doilea personaj) clipa unei căsătorii decise pe baza înțelegerii mutuale dintre familia sa și aceea a polcovnicului Iordache, uniune matrimonială convențională pentru care tânărul nu simte nici o vocație. După experiența insolită (eventual înțeleasă și ca o formă de revoltă) care le-a marcat existența, pocăiți dar totodată mai bogați sufletește și trupește, flăcăii deveniți bărbați în toată firea vor reveni la normalitatea deja canonizată a existenței lor.

Scanned with OKEN Scanner

SCHIŢA SATIRICĂ
(UNIVERSUL FAMILIEI ŞI AL ŞCOLII)

Bacalaureat

Abordarea textului

Cel mai reprezentativ comediograf român, dublat de un percutant analist al situațiilor tragice cu care omul este silit să se confrunte (drama „Năpasta", nuvelele psihologice „O făclie de Paște", „În vreme de război", „Păcat"), publică — în 1901 — volumul de proză scurtă „Momente", căruia îi adaugă ulterior noi texte memorabile intitulându-l „Momente și schițe". Spirit sarcastic atât prin firea lucid-neiertătoare, cât și prin civismul lui remarcabil, care l-a determinat să aleagă **satira** drept modalitate artistică esențială de exprimare a propriilor convingeri, Caragiale nu iartă mai ales ceea ce se petrece în universul familiei și al școlii contemporane lui — ambianțe hotărâtoare pentru formarea intelectual-morală a copiilor, viitorii membri ai societății. Din suita textelor în proză, consacrate reconstituirii în forme artistice a lumii școlii de altădată și a ambientului familiei românești din societatea vremii autorului, îl considerăm exponențial pe cel intitulat simplu „Bacalaureat".

Aceast text narează un singur eveniment, realizat cu ajutorul unui număr restrâns de personaje. Două dintre acestea sunt cele care participă direct la acțiune, și anume o doamnă din înalta societate, care îl conduce pe Caragiale la locuința profesorului de filosofie al fiului ei cel mic; naratorul devine el însuși **personaj în text** — după modelul altor schițe — pentru ca cititorul să fie convins de autenticitatea faptului relatat. Ceilalți eroi nu participă în mod nemijlocit la întâmplare, ci sunt doar evocați de către protagoniști: d-l Georgescu, soțul d-nei de societate, și cei trei fii ai cuplului burghez: Virgiliu, Horațiu, Ovidiu. Al treilea personaj, care intervine în desfășurarea acțiunii, este unul secundar, și anume profesorul incorect care se supune voinței amicului său și implicit a prietenei lui. Personajele literare sunt caracterizate sumar și se impun printr-o trăsătură morală dominantă. Această subordonare a psihologiei eroilor unei trăsături de caracter unice este specifică curentului literar **clasicist**. Personajele caragialiene formează asemenea individualități clasice dominate, de obicei, de o trăsătură etică negativă. Schițele dramaturgului se transformă în mici **scenete dialogate**, unde evoluția conflictului narativ se realizează prin convorbirile — tipice pentru mentalitatea lor — ale personajelor.

Scriitorul satirizează sistemul educațional, lipsit de probitate morală, în vechea societate burgheză. Tema fundamentală a satirei lui decurge din **opoziția între esență și aparență** în viața personajelor. Prima dovadă a acestei discrepanțe o constituie însăși onomastica eroilor. Caragiale ironizează ridicolul datorat antitezei dintre numele uzuale — Popescu, Georgescu — și alegerea prenumelor marcată de prețiozitate și de snobism: astfel, doamna Georgescu are prenumele „Caliopi", pronunțare greșită a denumirii uneia dintre muzele grecești. Ea și-a

Scanned with OKEN Scanner

botezat cei trei băieți cu prenumele unor poeți ilustri ai literaturii antice latine (Virgiliu, Horațiu, Ovidiu). Falsul intelectualism și pretențiile nejustificate de ascendență nobiliară sunt dezvăluite de atitudinea și limbajul deficitar al personajelor: prețioasa ridicolă pronunță termenul uzual bacalaureat „bacaloriat" și numește cina prin nonsensul „prânzul de seară", fără când dovada inculturii. Cei trei tineri cu prenume celebre nu sunt capabili să promoveze examenele prin forțe proprii, nici măcar la materia de bază studiată.

Eroina **se substituie identității reale** a copiilor săi și le impune un destin social și profesional în dezacord cu posibilitățile lor adevărate, dar în concordanță cu ambițiile materne. Impulsivă și autoritară, d-na Caliopi Georgescu obține, prin abuz și incorectitudine, promovarea școlară a fiilor ei. Aparent manierată, în fond agresivă, ea își obligă prietenul să o însoțească la locuința profesorului și să obțină din partea aceluia nota dorită. Ovidiu Georgescu încheiase cele șapte clase liceale luând examenele , dar „înțepenindu-se" tocmai la morală. Mama susține ideea persecutării copilului ei și faptul că dascălul urmărește „să-i zdrobească băiatului cariera". Liceanul abil face paradă de sensibilitate excesivă și își șantajează mama cu argumente melodramatice și de prost gust, amenințând cu sinuciderea în caz de eșec: „— Mamițo, dacă pierz un an, mă omor!" Eroina apreciază că un copil de familie bună, ca Ovidiu, devine obligatoriu și un om moral: „— Știi ce educație i-am dat..." Ea confundă noțiunile de educație și de bună creștere cu necesarele cunoștințe teoretice despre **morală ca obiect de studiu**. De fapt, mama în cauză nici nu concepe vreun eșec al copiilor ei. Tot ea vorbește cu ironie la adresa soțului, complet indiferent față de problemele educaționale ale odraslelor. Tatăl părea să trăiască izolat de familia sa, preocupat exclusiv de rezolvarea treburilor financiare și de cele politice. El respectă prejudecata conform căreia sarcina educării copiilor ține exclusiv de competența mamei: „— Aș! Ți-ai găsit! Georgescu! Nu-l știi pe Georgescu! Dacă ar fi fost după Georgescu, nici Virgiliu, nici Horațiu n-ar fi fost la facultate... Despre partea lui Georgescu, rămâneau băieții fără bacaloriat..."

Indiscretă ca o mahalagioaică, așa-zisa doamnă din elita socială aflase deja adresa profesorului Popescu și îl conduce autoritar pe amicul ei direct la locuința acestuia. Însuși naratorul se comportă cu lașitate și demagogie, ținându-i profesorului un discurs ipocrit despre deficiențele învățământului. Cinic, chiar el îl întreabă: „— Ce are a face morala cu cariera de avocat pe care vrea tânărul să o îmbrățișeze?..." Așadar, el știe că avocații timpului erau imorali și oameni incorecți, care profitau de pe urma celor care se aflau în situația de-a se judeca. Îi cere cu nerușinare colegului său să uite „chestiile de principiu" și să modifice, în practică, nota trei a candidatului Ovidiu Georgescu, în nota șase. Dascălul, naiv și servil, nu protestează și hotărăște să le dea aceeași notă tuturor celor pe care deja îi respinsese la examenul anterior. În felul acesta, repetenții s-au transformat peste noapte în promovați, cu argumentul suprem că „toți sunt de familie bună..." Astfel, greșeala didactică individuală se amplifică prin generalizare.

Doamna Georgescu va organiza un adevărat festin în cinstea „succesului" mezinului familiei. La masa de gală este invitat de onoare și mijlocitorul rușinosului târg cu notele elevului. În cinstea „eroului", s-a băut șampanie și i s-a urat „o strălucită carieră". Ovidiu Georgescu urmează să devină student la Drept în anul I, alături de frații săi, despre care cititorii pot bănui cu temei că au promovat prin aceleași mijloace incorecte.

Finalul schiței cuprinde o ironie mușcătoare la adresa calității materne inconștient și abuziv exercitate: „Uf! mi-a zis norocita matroană română, oferindu-mi un pahar de șampanie: Am scăpat! Am dat și bacaloriatul ăsta!..."

Scanned with OKEN Scanner

Vizită...

Abordarea textului

Pasiunea pentru teatru a scriitorului clasic provine din ambianța familială a autorului care a urmat cursurile de actorie, mimică și declamație susținute de unchii săi, Costache și Iorgu Caragiali, la Conservatorul din București. Schițele înseși nu constituie narațiuni propriu-zise, ci mici **scenete dramatizate**, în care dialogurile și monologurile personajelor sunt esențiale pentru caracterizarea lor și desfășurarea acțiunii. Prozatorul și dramaturgul Caragiale — înzestrați deopotrivă cu spirit critic, ironie și umor — au reușit să surprindă tarele morale (viciile) ale societății românești de la sfârșitul secolului al XIX-lea, pe care le-au satirizat. Victor Eftimiu, el însuși dramaturg, remarcă, în studiul intitulat „Caragiale și epoca lui", tipologia umană satirizată de Caragiale în schițele sale: „Găsim în aceste «Momente» atacuri împotriva birocratismului, petițiile, amânările, schițe de oameni în toată firea care se țin de bârfeală; copii răsfățați până la sălbăticire de către mame pretențioase și inconștiente; clienți politici ori părțile adverse, ireconciliabili pe «chestiuni de principii», dar înțelegându-se de minune când e vorba de o afacere". Judecata critică a autorului atinge fără cruțare toate instituțiile fundamentale ale societății românești antebelice: presa, școala, familia, politica și politicianismul, administrația și justiția.

Problemele școlii, ale instrucției și ale educației copiilor sunt dezbătute în celebrele schițe: „Un pedagog de școală nouă", Bacalaureat", „Dascăl prost", „Premiul întâi", „D-l Goe", „Vizită...", „Lanțul slăbiciunilor" etc.

Educația în familia burgheză de altădată începea înaintea perioadei de școlarizare și Caragiale zeflemisește falsele metode de educare a odraslelor din familiile avute. O primă meteahnă o constituie răsfățul abuziv, care face din copii un fel de mici tirani ai părinților care le încurajează insolența, preocupările inadecvate, comportamentul și orgoliul ce imită siguranța de sine a adulților. Tânărul Goe din schița cunoscută este răsplătit, în mod nejustificat, cu o plimbare de agrement la București, ca să nu mai rămână repetent încă un an. Pentru rudele sale apropiate, noțiunile de **pedeapsă** și **răsplată** se confundă, cea de-a doua substituindu-i-se nepermis celei dintâi. Vinovatul este astfel, îndemnat să perpetueze eroarea și chiar să fie mândru de ea. Un alt Goe este și Ionel Popescu, un copilaș „de vreo opt anișori", eroul schiței „Vizită..." Tema esențială a creației literare este tot discordanța dintre **aparența** conduitei personajelor și **esența** mentalității lor necivilizate și retrograde. „Madam Popescu", mama lui Ionel, perorează despre educația copilului, pe care o consideră îndatorirea ei sufletească și socială fundamentală: „— Să-ți spun drept, cât era Ionel mititel, mai mergea; acum, de când s-a făcut băiat mare, trebuie să mă ocup eu de el; trebuie să-i fac educație". Faptele ulterioare ale copilului contrazic, în mod flagrant, pretențiile pedagogice ale doamnei Popescu și toată elocința ei (vorbirea convingătoare) despre „educația băiatului" devine ridicolă și fără un suport real.

Precum în multe schițe ale sale, prozatorul se instituie drept **personaj în text** participând direct la evenimentul prezentat, ca să-și convingă cititorii de veridicitatea întâmplării comentate.

Scanned with OKEN Scanner

El inițiază — cu ocazia sărbătorii de Sfântul Ion — o vizită făcută unei „vechi prietene", cu scopul de a „o felicita pentru onomastica *unicului* [s.n.] său fiu". Remarca autorului (subliniată de noi) nu este întâmplătoare, căci o încriminează pe femeia care, având un singur copil și fiind lipsită de orice griji materiale, nu s-a dovedit în stare să-i modeleze personalitatea măcar conform principiilor educaționale de bază. Respectând tradiția unei vizite protocolare, scriitorul cumpără o minge de cauciuc „foarte mare și elastică", pentru a i-o oferi sărbătoritului drept cadou adecvat vârstei acestuia. Amabilitatea musafirului îi impresionează plăcut atât pe gazdă, cât și pe fiul ei. Deși are numai etatea de opt ani, Ionel Popescu poartă o vestimentație nepotrivită, de adult, fiind îmbrăcat în mare ținută de „maior de roșiori". Tot un costum elegant, prețios și scump, purta și „D-l Goe" în călătoria de plăcere din „urbea" natală spre București. Ca și Goe, Ionel este descendentul unor oameni bogați, căci despre domnul Popescu ni se precizează faptul că era „mare agricultor". Soția sa făcea parte din protipendadă și participa cândva la toate petrecerile mondene, desfășurate în lumea celor avuți. Oaspetele își exprimă nedumerirea legată de absența doamnei Popescu — din ultima perioadă — de la plimbări, spectacole de teatru și de la sindrofiile tradiționale. Doamna din înalta societate mărturisește afectată că a decis să-și sacrifice tinerețea pe altarul responsabilităților materne. Îi atrage atenția vizitatorului că bărbații nici nu bănuiesc „cât timp îi ia unei femei educația unui copil, mai ales când mama nu vrea să-l lase fără educație!...", precum dumneaei. Opiniile „sănătoase" ale eroinei în privința educației copiilor sunt contrazise imediat de conflictul dintre Ionel și servitoarea casei, care era o femeie bătrână. Micul stăpân o terorizează tot încercând să răstoarne mașina de spirt pe care menajera fierbea cafeaua. Disperată, ea o strigă pe „coniță" într-ajutor, temându-se să nu se aprindă spirtul și să ia foc locuința. Cucoana intervine la momentul oportun, potolind intențiile agresive ale dezlănțuitului maior, care îi barează trecerea „cu sabia scoasă". În locul unei elementare observații, băiatul este îmbrățișat și sărutat de mama lui, care îl scuipă „să nu-l deoache". Gestul mahalagesc este comun doamnei Popescu și celor trei femei din schița „D-l Goe", care se manifestă identic.

În salonul de primire al familiei stau răspândite pretutindeni — pe mese, pe canapea, pe fotolii și chiar pe jos — o mulțime de jucării costisitoare. Dintre toate, Ionel le alege pe cele mai stridente din punct de vedere muzical, toba și trâmbița, bătând în cea dintâi și suflând în cea de-a doua, ca să provoace intenționat o larmă asurzitoare. Cei doi interlocutori adulți nu se mai pot înțelege și nici măcar auzi unul pe celălalt, adresându-și replici închipuite, fără vreo legătură logică între ele. Deși a fost atenționat că nu era locul potrivit să imite comportamentul unui șef de orchestră militară, copilul nu renunță la joaca sa favorită, din încăpățânare și proastă creștere. Cu abilitate, oaspetele îi precizează că cele două instrumente nu sunt folosite în armată decât de gradele inferioare, iar maiorul defilează în fruntea soldaților, cărora le comandă cu sabia scoasă din teacă. Ultima precizare se dovedește imprudentă, căci aprinde imaginația copilului care și pune în aplicare informația primită. Primul inamic găsit a fost jupâneasa, care era gata să fie răsturnată cu tava purtând dulceața și cafelele. Ciocnirea imineută este împiedicată de doamna Popescu, care devine al doilea adversar, primind „o puternică lovitură de spadă" în obraz, sub ochiul drept. Din nou, observația maternă necesară este absentă, chiar dacă femeia înfruntase riscul de a-și pierde vederea, ori de-a avea un semn mutilant pe obraz. Ea solicită copilului o scuză formulată de circumstanță și îl iartă pe loc. De remarcat este faptul că băiatul nu-și iubește mama, deoarece nu regretă nici o clipă accidentul care putea să aibă urmări fatale pentru ea. Răsfățul îi anulase sentimentele copilărești normale și îl transformă într-un mic despot fără inimă. El rămâne insensibil la replica imploratoare a

Scanned with OKEN Scanner

doamnei Popescu: „ — Vrei să moară mama? „ La fel de inuman se dovedise și Goe, când a răspuns afirmativ la întrebarea bunicii dacă el ar vrea ca bătrâna să moară.

Momentul culminant al schiței este atins în urma conflictului direct al musafirului cu Ionel Popescu. Acesta îi solicită oaspetelui o țigară cu deplinul asentiment al mamei, care se amuză complice de aerul matur al copilului ce fumează salutând milităreşte; apoi se servește direct cu lingura din cheseaua cu dulceață pe care o transportă enigmatic în vestibul, de unde se întoarce cu ea goală; se joacă în salon cu mingea abia primită, vărsând cafeaua pe pantalonii de culoare deschisă ai musafirului, pe care îi pătează, iar pe oaspete opărindu-l.

Nici unul dintre aceste gesturi nu a fost sancționat de către aceea care era în drept s-o facă, din contră, gazda îl consolează pe oaspete cu argumentul că petele de cafea pot fi curățate cu apă caldă. Obrăznicia, impolitețea, adresarea la persoana a II-a singular către o persoană matură, imitarea cu ridicolă seriozitate a gesturilor celor mari („poza marțială" a micului maior), încăpățânarea și agresivitatea copilului par s-o amuze copios pe doamna Popescu, fără să-i trezească o firească îngrijorare. Cu vădită inconștiență, chiar ea îl încurajează să fumeze, pierzându-și însă cumpătul când băiatului i se face rău din pricina nicotinei inhalate. Ajutată de musafir să-și readucă în simțiri fiul leșinat, mama nu devine conștientă nici un moment de consecințele gravelor sale erori pedagogice asupra sănătății fizice și mentale a lui Ionel. În ultimă instanță, oaspetele-martor se adresează copilului atenționându-l să nu mai fumeze, ca să nu-și pericliteze sănătatea de la o vârstă așa de fragedă.

Deznodământul acestei vizite agitate răspândește o lumină crudă asupra anomaliilor generate de **falsa educație**. Cu răutatea gratuită, specifică copiilor necivilizați și iresponsabili, Ionel Popescu turnase dulceața în șoșonii oaspetelui. Copilul nu-i era defel recunoscător vizitatorului pentru că se gândise la ziua lui onomastică și îi „răsplătește" gentilețea prin necuviință și printr-o farsă de prost gust.

Sub aparențe umoristice, schițele lui Ion Luca Caragiale ascund veritabile drame omenești, precum cea a copiilor atât de răzgâiați, încât pierd simțul firesc al dragostei și al recunoștinței față de oamenii cei mai apropiați, jignindu-i tocmai pe acei care le ocrotesc vârsta infantilă.

D-l Goe

Abordarea textului

Schița aleasă spre exemplificare reliefează, chiar din titulatura ei, antiteza dintre apelativul „D-l" (sugerând o persoană adultă) și prenumele eroului „Goe" (ce dezvăluie vârsta infantilă a acestuia). Opoziția celor doi termeni surprinde și drama personajului care vrea să pară ceea ce nu este (din nou se impune eterna opoziție aparență / esență). Cele mai mari deficiențe ale educației în familia satirizată de autor le constituie răsfățul și egolatria (egoism excesiv), care îi transformă pe copii în niște mici tirani. Cu inconștiență, cei mari le încurajează celor mici

Scanned with OKEN Scanner

indolența, orgoliul nemotivat, determinându-i să se abată de la preocupările firești pentru vârsta lor.

Personajul Goe este un copil superficial, răsfățat până la obrăznicie, aflat în situația de a rămâne repetent pentru a doua oară. Familia, în loc să-l pedepsească, îl răsplătește cu o plimbare de agrement în capitala țării. Astfel, discordanța dintre aparență și esență ajunge ireconciliabilă, având efecte grave asupra judecății eroului. Pentru rudele sale apropiate, noțiunile de pedeapsă și de răsplată se confundă, școlarul înțelegând în mod aberant că eșecul la învățătură devine, paradoxal, un succes.

Chiar din momentul așteptării trenului în gară, Goe manifestă „impacientă", solicitând „cu un ton de comandă" sosirea acestuia. Scriitorul descrie ținuta aspectuală a personajului, îmbrăcat „într-un frumos costum de marinar", scump, elegant și prea pretențios pentru vârsta lui. Tanți Mița îl învățase să țină biletul de călătorie prins de „pamblica pălăriei", cu justificarea că „așa îl țin bărbații". Femeile îl laudă nemotivat pe copil, admirându-i ținuta și polemizând asupra pronunțării corecte a termenului „marinar". Formulările lor greșite provoacă apostrofarea grosolană din partea băiatului, care le califică drept „proaste", deși chiar el propune o variantă la fel de ridicolă a cuvântului.

După plecarea trenului și instalarea călătorilor în vagoane, Goe refuză să stea în compartiment și preferă să iasă „în coridorul vagonului cu bărbații". Dorind să scoată capul pe fereastră, va fi avertizat de un tânăr călător asupra primejdiei iminente. Copilul „se strâmbă" la cel care îl atenționase, îl insultă, iar apoi își satisface cu încăpățânare plăcerea de a acționa după propria voință. Din pricina vântului, pierde pălăria și, odată cu ea, și biletul. Goe „zbiară" bătând din picioare, chemându-și familia și cerând imperativ să se oprească trenul. Își face apariția conductorul, solicitând biletele. Neîncrezător în explicația femeilor, le pretinde să cumpere un alt bilet pentru băiat. Pentru întâia oară, mama copilului îi face o mică observație, fapt ce trezește protestul bunicii. Vagonul se mișcă brusc, din pricina terasamentului, Goe își pierde echilibrul și se sprijină cu nasul de clanța ușii. Lovitura este superficială, însă micul răsfățat „începe să urle". Pierderea pălăriei nu numai că nu a fost sancționată, ci va fi chiar răsplătită cu oferirea unui „beret" la fel de cochet. El își sărută de circumstanță bunica și mătușa, dar refuză gestul afectiv și față de mama lui, doar pentru că aceasta i-a făcut o observație nesemnificativă. Gestul de a scoate capul pe fereastră este considerat de cele trei doamne drept o dovadă de inteligență din partea copilului. Ducându-se la toaletă, Goe nu mai poate deschide ușa acesteia, spre disperarea întregii familii. După intervenția salutară a conductorului, cucoanele „îl sărută dulce pe băiat", ca și cum l-ar fi regăsit după o îndelungată despărțire. Plictisindu-se și neascultând îndemnurile celor din jur, Goe trage nemotivat semnalul de alarmă, provocând oprirea bruscă a trenului. Bunica, în loc să aibă curajul de a recunoaște fapta nepotului, se preface că doarme „cu puișorul în brațe". Trenul sosește în București cu puțină întârziere, iar familia lui Goe „îl sărută dulce", pornind să viziteze marele oraș.

Alături de personajul infantil, prozatorul creionează, în linii precise, portretele satirice ale eroinelor. Deși se consideră doamne din înalta societate, ele sunt needucate, cu un comportament și un limbaj mahalagesc. Bunica fumează în compartiment și, în semn de mare admirație pentru nepot, „îl scuipă" mereu pe băiat ca să nu-l „deoache". Femeile cumpără bunăvoința băiatului cu numeroase cadouri, însă nu-și dau seama că el nu le iubește, ci este preocupat în mod egoist numai de satisfacerea plăcerilor proprii. Un schimb de replici este elocvent în acest sens. Bunica îl chestionează cu solicitudine dacă îl mai doare nasul. La întrebarea imprudentă dacă „să moară mam'mare?", acesta răspunde liniștit: „Să moară!". În loc să-l apostrofeze și să fie îngrijorată de replica lui rece și tăioasă, ea îl sărută cu o nejustificată recunoștință. În

Scanned with OKEN Scanner

indolența, orgoliul nemotivat, determinându-i să se abată de la preocupările firești pentru vârsta lor.

Personajul Goe este un copil superficial, răsfățat până la obrăznicie, aflat în situația de a rămâne repetent pentru a doua oară. Familia, în loc să-l pedepsească, îl răsplătește cu o plimbare de agrement în capitala țării. Astfel, discordanța dintre aparență și esență ajunge ireconciliabilă, având efecte grave asupra judecății eroului. Pentru rudele sale apropiate, noțiunile de pedeapsă și de răsplată se confundă, școlarul înțelegând în mod aberant că eșecul la învățătură devine, paradoxal, un succes.

Chiar din momentul așteptării trenului în gară, Goe manifestă „impacientă", solicitând „cu un ton de comandă" sosirea acestuia. Scriitorul descrie ținuta aspectuală a personajului, îmbrăcat „într-un frumos costum de marinar", scump, elegant și prea pretențios pentru vârsta lui. Tanți Mița îl învățase să țină biletul de călătorie prins de „pamblica pălăriei", cu justificarea că „așa îl țin bărbații". Femeile îl laudă nemotivat pe copil, admirându-i ținuta și polemizând asupra pronunțării corecte a termenului „marinar". Formulările lor greșite provoacă apostrofarea grosolană din partea băiatului, care le califică drept „proaste", deși chiar el propune o variantă la fel de ridicolă a cuvântului.

După plecarea trenului și instalarea călătorilor în vagoane, Goe refuză să stea în compartiment și preferă să iasă „în coridorul vagonului cu bărbații". Dorind să scoată capul pe fereastră, va fi avertizat de un tânăr călător asupra primejdiei iminente. Copilul „se strâmbă" la cel care îl atenționase, îl insultă, iar apoi își satisface cu încăpățânare plăcerea de a acționa după propria voință. Din pricina vântului, pierde pălăria și, odată cu ea, și biletul. Goe „zbiară" bătând din picioare, chemându-și familia și cerând imperativ să se oprească trenul. Își face apariția conductorul, solicitând biletele. Neîncrezător în explicația femeilor, le pretinde să cumpere un alt bilet pentru băiat. Pentru întâia oară, mama copilului îi face o mică observație, fapt ce trezește protestul bunicii. Vagonul se mișcă brusc, din pricina terasamentului, Goe își pierde echilibrul și se sprijină cu nasul de clanța ușii. Lovitura este superficială, însă micul răsfățat „începe să urle". Pierderea pălăriei nu numai că nu a fost sancționată, ci va fi chiar răsplătită cu oferirea unui „beret" la fel de cochet. El își sărută de circumstanță bunica și mătușa, dar refuză gestul afectiv și față de mama lui, doar pentru că aceasta i-a făcut o observație nesemnificativă. Gestul de a scoate capul pe fereastră este considerat de cele trei doamne drept o dovadă de inteligență din partea copilului. Ducându-se la toaletă, Goe nu mai poate deschide ușa acesteia, spre disperarea întregii familii. După intervenția salutară a conductorului, cucoanele „îl sărută dulce pe băiat", ca și cum l-ar fi regăsit după o îndelungată despărțire. Plictisindu-se și neascultând îndemnurile celor din jur, Goe trage nemotivat semnalul de alarmă, provocând oprirea bruscă a trenului. Bunica, în loc să aibă curajul de a recunoaște fapta nepotului, se preface că doarme „cu puișorul în brațe". Trenul sosește în București cu puțină întârziere, iar familia lui Goe „îl sărută dulce", pornind să viziteze marele oraș.

Alături de personajul infantil, prozatorul creionează, în linii precise, portretele satirice ale eroinelor. Deși se consideră doamne din înalta societate, ele sunt needucate, cu un comportament și un limbaj mahalagesc. Bunica fumează în compartiment și, în semn de mare admirație pentru nepot, „îl scuipă" mereu pe băiat ca să nu-l „deoache". Femeile cumpără bunăvoința băiatului cu numeroase cadouri, însă nu-și dau seama că el nu le iubește, ci este preocupat în mod egoist numai de satisfacerea plăcerilor proprii. Un schimb de replici este elocvent în acest sens. Bunica îl chestionează cu solicitudine dacă îl mai doare nasul. La întrebarea imprudentă dacă „să moară mam'mare?", acesta răspunde liniștit: „Să moară!". În loc să-l apostrofeze și să fie îngrijorată de replica lui rece și tăioasă, ea îl sărută cu o nejustificată recunoștință. În

Scanned with OKEN Scanner

ciuda vârstei și a experienței lor de viață, cele trei eroine adulte nu sesizează, pe lângă răsfățul excesiv, insolența și lipsa de responsabilitate manifestate de Goe, și o gravă carență sufletească: **absența afectivității**, atât de necesară dezvoltării psihice armonioase pentru fiecare om.

La vârsta infantilă, eroii lui Caragiale sunt răsfățații egolatri ai familiilor care le deformează caracterele; în adolescență sunt obișnuiți să le fie rezolvate problemele școlare prin șantaj, favoritism sau prin mită, la maturitate vor pune în aplicare mijloacele neoneste de parvenire socială, pe care le-au învățat chiar de la părinții și de la rudele lor bine plasate în ierarhia societății din vremea scriitorului; când își vor întemeia familii și vor avea, la rândul lor, copii, vor reitera aceleași erori educative, care le-au marcat și lor prima vârstă a modelării personalității umane. Cercul vicios astfel realizat nu poate fi contracarat într-o formă de civilizație care nu progresează, dacă nu-și corijează la timp erorile în funcționarea mecanismelor sale, dintre acestea educația omului în familie și în școală fiind primordiale.

▲ Repere critice actuale

„... Caragiale este adus în discuție ori de câte ori este vorba de a defini spiritul românesc în partea lui comică și i se impută, veșnic, balcanismul nostru.... Mă întreb dacă autorul *Scrisorii pierdute* este vinovat, cu adevărat, de ceea ce nu ne place în spiritul nostru și dacă intoleranța față de Caragiale nu ascunde un complex. În fine, cei care-i reproșează dramaturgului că a impus zeflemeaua ca stil de existență se arată exasperați, totodată, de viciul resemnării care ar fi, pentru noi, românii, catastrofal în istorie. Așadar: loviți de resemnare în ființa noastră profundă, formați la școala așteptării și a fricii (citez pe tăgăduitorul Cioran), păcătuind când ne mutăm la oraș prin limbuție, irespectul valorilor morale și ne cheltuim energiile în improvizații și fantezii de birt, cu un cuvânt, ne *caragializăm*... Să nu uităm, totuși, că omul caragialean este o ficțiune, este creația unei imaginații excepționale și, ca orice ficțiune reușită, place și durează. Nu mă simt deloc umilit, ca român, când citesc *Momente și schițe*, ori piesele de teatru, capodopere de ironie. Creând un model de existență românească sau, mai corect, un anti-model din observarea târgului balcanic, cu ipistații, frizerii lui filosofi, republicanele electrizante, indivizii lui fanatizați de politică, Caragiale a fixat, desigur, un stil în care, ne place sau nu ne place, ne regăsim în anumite împrejurări ale vieții noastre sociale. Ei, și? Ce-i cu asta? Comicul spală, comedia provoacă o reacție, spiritul profund iese întărit din această formidabilă epopee a ironiei, cea mai importantă pe care a produs-o cultura românească. Spre deosebire de filosoful care se arată disperat de viciul cârtirii, aș zice că un popor care are forța de a se supune autoironiei este un popor spiritualicește puternic. Nu-mi dau seama cum ar putea ironia să împiedice manifestarea creației și de ce un dascăl de comedie, cum este I.L. Caragiale, limitează accesul nostru la metafizică?! Aș zice că, dimpotrivă, o mare operă artistică este totdeauna morală și anti-modelul ei stimulează, prin negativitatea lui, un model. L-aș numi: un model al vigilenței, o pedagogie a purificării. Și apoi, omul caragialean este mai complex decât se recunoaște îndeobște. Înțeleg prin omul caragialean și pe acela din articole, note, însemnări răzlețe, acolo unde Caragiale a surprins și plinurile, nu numai golurile lumii românești. Un alt Caragiale, grav și profetic, se manifestă aici. Sau acela fantastic, misterios, pictor al insolitului din admirabila povestire *La hanul lui Mânjoală*... Vreau să spun că fenomenul Caragiale este complex și că *stilul* lui depășește limitele zeflemelii.

Scanned with OKEN Scanner

Dar chiar în spațiul comicului, farsei, satirei, spiritul lui atinge o profunditate a observației care obligă judecata critică să depășească chestiunea pur morală.

Este Caragiale un scriitor reprezentativ pentru spiritualitatea românească? În măsura în care el a creat o mare operă (și a creat-o, de acest lucru nu se îndoiește nimeni), Caragiale are un mare grad de *reprezentativitate*. O reprezentativitate care trece însă prin spațiul esteticului. Descriind carnavalul unei lumi în trecere și petrecere (procesul formelor fără fond), el a creat din aceste stări de *negativitate* ale naturii umane românești o categorie întinsă de valori. Valori estetice, desigur, și prin aceasta valori morale, purificatoare, sublime. Iată ce se uită adesea când se discută modelul Caragiale, și anume: că arta transformă un anti-model existențial într-un veritabil model spiritual prin valorile lui estetice".

(Eugen Simion, Prefață — *I.L. Caragiale și spiritul românesc* — la *I.L. Caragiale. Opere*, vol. I., *Proza literară*, colecția „Opere fundamentale", apărută sub egida Academiei Române, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000).

Bibliografie selectivă

Șerban Cioculescu, *Viața lui I.L. Caragiale. Caragialiana*, Editura Eminescu, București, 1977.

George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, Editura Minerva, București, 1982.

Mircea Tomuș, *Opera lui I.L. Caragiale*, Editura Minerva, București, 1977.

I.L. Caragiale, *Opere*, vol. I–IV, ediție coordonată de acad. Eugen Simion și îngrijită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlan (sub egida Academiei Române), Editura Univers Enciclopedic, București, 2000–2002.

Scanned with OKEN Scanner

TITU MAIORESCU

Direcția nouă în poezia și proza română

I. Poezia

[...] Noua direcție, în deosebire de cea veche și căzută, se caracterizează prin simțimânt natural, prin adevăr, prin înțelegerea ideilor, ce omenirea întreagă le datorește civilizației apusene și totodată prin păstrarea și chiar accentuarea elementului național. [...] În fruntea noii mișcări e drept să punem pe Vasile Alecsandri. Cap al poeziei noastre literare în generația trecută, poetul Doinelor *și* Lăcrămioarelor, *culegătorul cântecelor populare păruse a-și fi terminat chemarea literară. [...] Deodată, după o lungă tăcere, din mijlocul iernei grele ce o petrecuse în izolare la Mircești, și iernei mult mai grele ce o petrecea în literatura țării sale, poetul nostru reînviat ne surprinse cu publicarea* Pastelurilor. *[...] Pastelurile sunt un șir de poezii, cele mai multe lirice, de regulă descrieri, câteva idile, toate însuflețite de o simțire așa de curată și de puternică a naturei, scrise într-o limbă așa de frumoasă încât au devenit fără comparare cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri, o podoabă a literaturii române îndeobște.*

[...] Cu totul osebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, până acum așa de puțin format încât ne vine greu să-l citățm îndată după Alecsandri, dar în fine poet, poet în toată puterea cuvântului, este d. Mihai Eminescu. De la d-sa cunoaștem mai multe poezii publicate în Convorbiri literare, *care toate au particularitățile arătate mai sus, însă au și farmecul limbajului (semnul celor aleși), o concepție înaltă și pe lângă aceste (lucru rar între ai noștri) iubirea și înțelegerea artei antice.*

[...] Al treilea poet despre care credem că merită să ocupe atenția publică este d. Bodnărescu. [...] Pe lângă acești poeți însemnați prin înălțimea ideilor și, în parte, prin felurimea formelor poetice ce le-au introdus, ar fi nedrept să uităm încercările altora mai noi, care în sfera lor mai restrânsă ne prezintă o mișcare naturală, exprimată în limbă corectă, adese elegantă, totdeauna ferită de înjosiri. Plăcerea noastră — și, poate, nu e exagerat să zicem: un fel de recunoștință pentru producerile literare ale d-rei Matilda Cugler [...] și ale d-lui Șerbănescu — va fi cu atât mai ușor de explicat cu cât ne vom aminti mai mult mijlocul literar în care ne aflăm. Intenții politice, afectări sentimentale, limbă forțată, expresii crude sunt încă la ordinea zilei pentru majoritatea scriitorilor noștri de poezii [...]. Ceea ce va fi atras pe cetitorii acestor poezii lirice este eleganța limbajului. [...] Între cele mai plăcute produceri ale literaturei române sunt și vor rămâne poeziile d-lui Șerbănescu. De la cele dintâi încercări ale d-lui Bolintineanu, care se deosebeau prin aceeași însușire, nu cunoaștem poezii a căror limbă să fi produs auzului aceeași plăcere ca poeziile citatului autor. Într-o literatură unde limba poetică

Scanned with OKEN Scanner

este deja formată, meritul aparent al unei versificații elegante consistă adesea numai în reproducerea credincioasă a formelor de stil obișnuite de autorii recunoscuți [...]. La noi, însă, unde în toate ramurile literare stilul caută încă să se formeze și este încă foarte crud, farmecul limbei într-o poezie rămâne un merit adevărat și primitiv.

Abordarea textului

Studiul *Direcția nouă în poezia și proza română* a fost publicat în 1872. La cinci ani după ce observase, cu justețe, stadiul precar al poeziei românești (*O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*), Maiorescu se simte îndreptățit să constate și să semnaleze începutul unei noi epoci de creație în literatura noastră. În poezie, semnele cele mai încurajatoare le află în *Pastelurile* lui Alecsandri, poet al generației anterioare, trecut prin luptele literare (și ideologice) ale pașoptismului și ajuns la o senectute contemplativă și surprinzător de fertilă în planul creației lirice. În privința acestuia, criticul își exprimă fără rezerve entuziasmul și nu face economie de superlative, pe care meritele poetului le îndreptățește în mare măsură. Pe de altă parte, e limpede că autorul *Pastelurilor* satisface exigențele estetice ale mentorului junimist, adversar declarat al politizării poeziei, al mimării sentimentelor ocazionalismului în creație: „nicăieri declamații politice, simțiri meșteșugite, extazieri și desperări de ocazie, pretutindeni concepție naturală și un aer răcoritor de putere și sănătate sufletească".

Oarecum surprinzătoare este severitatea cu care Maiorescu caracterizează poeziile eminesciene (*Venere și Madonă, Epigonii* și *Mortua est*) publicate în revista *Convorbiri literare*. Câteva dintre nemulțumirile criticului sunt cuprinse în fragmentele reproduse mai sus: reflexivitatea excesivă, resemnarea spiritului, abuzul antitetic. Altele sunt formulate mai precis, cu exemplificări din poeziile citate: o anume căutare a imaginii de efect, din nou „antiteza foarte exagerată" (din *Epigonii*), „multe rime rele", alteori expresii banale (în *Mortua est*).

Rezervele și asprimile conținute în aceste caracterizări contrariază, cu atât mai mult cu cât accentele critice scad sau dispar cu totul în frazele, pe alocuri entuziaste, prilejuite de creația mult mai modeștilor (și astăzi, uitaților) S. Bodnărescu, Matilda Cugler sau, întru tot rămas necunoscut, Șerbănescu. O explicație ar putea fi aflată în chiar sistemul de convingeri estetice ale lui Maiorescu. Ostil intelectualizării discursului liric („cugetările exclusiv intelectuale sau științifice" la care se referă în *O cercetare critică*... și cărora le contestă dreptul de a fi exprimate în poezie), criticul nu se poate lăsa sedus de cugetarea filosofică a versului eminescian, care îi pare „reflexiv mai peste marginile iertate". Din alt unghi de vedere, e de presupus că spiritul olimpian al criticului e contrariat de blazarea poetului și de dezechilibrul asociat antitezelor sale „cam exagerate". În ordinea acestor supoziții, nu e deloc întâmplător că unul dintre meritele care îi provoacă încântarea este iubirea poetului pentru arta antică.

Pe de altă parte, e posibil ca Maiorescu să fie conștient că intuiția nu-l înșală și că se află în fața manifestărilor incipiente ale unui creator de geniu, căruia imperfecțiunile nu-i pot fi tolerate și nu pot beneficia de bunăvoința arătată poeților doar onorabili. E sigur, însă, că, nu fără deliberări de un anume dramatism, criticul anticipează corect, situându-l pe Eminescu „îndată după Alecsandri" și numindu-l „poet în toată puterea cuvântului".

Scanned with OKEN Scanner

Cât privește laudele, astăzi nejustificate, aduse celorlalți poeți citați, câteva observații ne par utile. Prin creația lor, criticul semnalează mai întâi desprinderea creației poetice de tiparele neproductive ale epocii marcate de tezism politic, sentimente trucate și de un limbaj pe cât de pretențios, pe atât de anevoios. Maiorescu vede în aceste încercări semnele înnoirii, ale unei „direcții noi" și e de bănuit că exprimă prin aprecierea acestora orgoliul, de altminteri îndreptățit, al celui care știe că se află la originea acestui proces. De altfel, el nu ascunde că temeiurile entuziasmului său au mai degrabă o valoare contextuală, iar „plăcerea" estetică e determinată și prin raportarea la „mijlocul literar în care ne aflăm". Acestui context îi dedică, de altfel, în multe pagini următoare o analiză de multe ori savuros ironică, în care versurile lui Aricescu, Tăutu, Iosif Vulcan, Pătârlăgeanu, Grădișteanu și alții ca ei, astăzi simple nume, sunt ingenios luate drept ilustrări ale „vechii direcții căzute" sau pe cale de a cădea.

Mai mult decât orice, e de observat insistența cu care criticul consideră **limbajul poetic autentic** un criteriu esențial de evaluare a poeziei. Principiul e aplicat constant, de altfel, tuturor poeților discutați. La Alecsandri este semnalată „limba așa de frumoasă", poeziile lui Eminescu „au farmecul limbajului (semnul celor aleși)", creațiile celorlalți sunt apreciate pentru „limba corectă, adese elegantă, totdeauna ferită de înjosiri". În contra-exemplu, reprezentanții „vechii direcții" maltratează limba, „torturând-o în rime și metruri imposibile".

De altfel, în a doua parte a studiului (*Proza*), criticul se ocupă cu insistență tot de chestiuni legate de limbă, dovadă că problematica are caracter de mai mare urgență: divulgă abuzurile etimologismului și le ilustrează cu destule exemple care le dă la iveală ridicolul, se opune excesele neologice, acuză neprofesionalismul cercetărilor în domeniu. La aceste preocupări se adaugă observațiile (de fapt reveniri) asupra problemei **formelor fără fond**, a fenomenelor politice și general culturale (instituția teatrală, de pildă). În acest context, e de înțeles că analiza creației în proză nu se produce. Criticul semnalează doar contribuția adusă la dezvoltarea prozei de idei (științifice) de Odobescu, Strat, Slavici, Vârgolici, Xenopol și de alții. Cât despre „proza estetică", se limitează la citarea lui Iacob Negruzzi cu ale sale *Copii de pe natură*, a nuvelelor lui Odobescu și ale lui Nicu Gane, și atât. Semnele înnoirii nu sunt deocamdată încurajatoare în această privință, iar criticul e îndreptățit să transforme discuția despre proză în pretext pentru dezbaterea unor fenomene mai grave ale epocii.

Indiferent de relativitatea unora dintre opiniile exprimate aici, studiul *Direcția nouă în poezia și proza română* are valoarea marcării lucide a unei noi etape în dezvoltarea culturii noastre moderne.

TITU MAIORESCU – ÎNTEMEIETOR AL SPIRITULUI CRITIC ȘI ÎNDRUMĂTOR CULTURAL

Titu Maiorescu (1840-1917) poate fi considerat omul providențial pentru cultura română. A întrunit toate calitățile necesare mentorului, autoritar nu prin atitudine imperativă, ci prin forța și anvergura cuprinderii sale spirituale. A întemeiat, cum se știe, „Junimea" unde, mai ales grație viziunii sale inteligente, s-a creat o literatură de înaltă valoare și semnificație, pe care astăzi o numim *a marilor clasici*. A intervenit decisiv în toate marile probleme ale timpului său,

Scanned with OKEN Scanner

lămurindu-le pe deplin și așezându-le la temeliile culturii române moderne. A sesizat, cu o intuiție și o acuitate remarcabile, zonele confuze și, prin asta, primejdioase pentru dezvoltarea civilizației noastre (sub aspect social, lingvistic, politic); sancționându-le, a contribuit, dacă nu la stoparea lor, în orice caz la micșorarea răului pe care l-ar fi putut produce. În totul, a fost înzestrat cu vocația arhitectului care a re-amenajat, pe principii moderne și flexibile, teritoriul încă dezordonat și confuz al culturii noastre.

Era firesc ca, într-o asemenea diversitate de preocupări laborioase și interferente, rolul **criticului literar**, în accepția pe care o dăm astăzi termenului, să nu fie identificat și recunoscut cu ușurință, uneori nici de discipolii săi declarați. E. Lovinescu, de pildă, admite valoarea de „diagnostic și de terapeutică" a criticii sale, dar i se pare a vedea în ea o funcție exclusiv direcționată în plan larg cultural, fapt pe care i-l și impută într-un enunț mult prea drastic: *Maiorescu a fost un îndrumător cultural — dar nu și un critic literar propriu-zis.* În același sens, G. Călinescu formulează un reproș încă și mai sever: *T. Maiorescu nu avea plăcerea analizei cărților și nici măcar bănuiala existenței unei critice analitice.* E, în aceste observații severe, o anume justificare. Critică aplicată, e adevărat, Maiorescu nu prea a făcut, decât fragmentar, ca exerciții cu finalități mai mult ilustrative, integrate în studii ce urmăreau a demonstra principii de o mai mare generalitate. Studiile *Comediile d-lui Caragiale* (cum se va vedea), *Eminescu și poeziile lui* sau *Poeziile d-lui O. Goga* (în fapt, un raport prin care propune Academiei Române premierea întâiului volum de poezii al poetului) nu reprezintă, în ciuda titlurilor, decât parțial excepții de la această caracteristică a demersului său. Pentru o mai bună înțelegere a adevărului privitor la însemnătatea prezenței lui Titu Maiorescu în punctul de origine al dezvoltării criticii literare românești, e nevoie de o întoarcere la contextul epocii, la contururile și la configurația ei istorico-socială.

În deceniul șapte al secolului al XIX-lea, când „Junimea" începea să-și concretizeze existența inclusiv în plan literar, epoca pașoptistă era (în termenii convenționali ai istoriei literare) încheiată. Ea adusese literaturii române mai multe câștiguri, dar — paradoxurile începuturilor — și un număr de idei și obișnuințe negative. Se scrisese mult, dar nu totdeauna în deplină cunoștință de cauză asupra criteriilor subsumate domeniului artistic. Pe de altă parte, suprapunerea marilor idealuri naționale cu literatura dăduse naștere unor confuzii cu o apăsătoare persistență în conștiința creatorilor și a receptorilor de literatură. Se știe că, în intervalul temporal respectiv, creația e chemată să exprime deziderateleolitice ale națiunii române (libertate socială și statală, unitate națională) și se subordonează, aproape în totalitatea ei, acestora. În certe cazuri, uneori dintre cele mai cunoscute, poezia devine manifest politic, păstrând din ceea ce-i este specific doar un minimum prozodic și emoțional. Nu altceva sunt *Hora Unirei* și *Deșteptarea României* ale lui Vasile Alecsandri. Cea de-a doua chiar a circulat ca atare, pe foi volante, în preziua revoluției din capitala Moldovei. Exemple notorii, la care se pot adăuga, în număr mare, altele, și care pot conduce lesne la părerea că înseamnă, în principal, versificație, mai mult sau mai puțin meșteșugită, și *tematică* generoasă alcătuită în jurul sentimentului *patriotic*. O triadă măreață, s-ar putea spune, dar insuficientă și, la rigoare, improprie pentru specificitatea poeziei.

Prejudecata atinge însă și spirite mai cultivate, sau doar pretinse astfel, din moment ce o anume întâmplare consumată la „Junimea" avea să-i dea de înțeles lui Maiorescu că se află în fața unei confuzii grave care se cere spulberată. Pe scurt, junimiștii își propuseseră să întocmească, așa cum chiar criticul mărturisește în „prefața la ediția dintâi" a studiului *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, „o antologie, în care toate poeziile să fie dacă nu mai presus de orice critică, cel puțin insuflate de un simțământ poetic și ferite de înjosire în concepțiune și în expresiuni". Proiectul a fost infructuos și, după aproape doi ani de strădunță, Maiorescu e

Scanned with OKEN Scanner

nevoit să constate că, citez din aceeași prefață, „din miile de poezii cetite, societatea nu a putut alege un număr suficient pentru a compune un volum, și dintr-o colecțiune de poezii frumoase a ieșit o critică de poezii rele." Faptul pare de necrezut sau, în orice caz, greu de explicat, din moment ce producțiile poetice supuse selecției erau, iată, de ordinul miilor, iar dinamica lor se afla într-o și mai intensă desfășurare. Maiorescu înțelege repede una dintre confuziile care riscau să compromită pentru multă vreme dezvoltarea poeziei românești: în epocă nu există încă un **criteriu al poeticității**, iar, când pare a exista, e completamente nespecific. În acest spațiu al confuziilor intersectate se află suportul motivațional al primului studiu maiorescian fundamental: *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867.*

Citită astăzi, demonstrația pe care o face criticul pare școlărească, pentru că operează, în bună parte, cu noțiuni de teorie literară cvasi-elementare. De fapt, e vorba aici de rigoarea ce caracterizează, în general, discursul maiorescian și de un anume didacticism necesar într-o epocă în care conceptele literare aveau caracter de noutate. De aceea, criticul procedează cu metodă, organizându-și „cercetarea" în două capitole. În mod simplificator vorbind, primul, *Condițiunea materială a poeziei*, se referă la forma (expresia) poeziei, cel de al doilea, *Condițiunea ideală a poeziei*, la conținutul (mesajul, ideea) ei.

El stabilește mai întâi distincția între știință și artă, precizând că **frumosul**, pe care îl exprimă arta, „cuprinde idei manifestate în materie sensibilă", care poate fi percepută prin simțuri, adică. Așa sunt lemnul sau piatra pentru sculptură, culoarea pentru pictură sau „sonurile" pentru muzică. Un prim impas: care este materia sensibilă a poeziei, căci cuvintele în sine — având în vedere procesul de abstractizare la care sunt supuse în istoria folosirii lor — nu pot fi, ele neputând totdeauna să aibă un referent concret, sensibil? De aici, criticul conchide că materialul poetic nu se află în lumea dinafară ci „numai în conștiința noastră și se compune din imaginile reproduse ce ni le deșteaptă auzirea cuvintelor poetice". În consecință, „prima condițiune materială [...] pentru ca să existe o poezie [...] este *ca să se deștepte prin cuvintele ei imagini sensibile în fantazia auditorului.*" Pe acest temei, Maiorescu întocmește în continuare un mic îndrumar pentru uzul poeților, în care prezintă principalele modalități de „sensibilizare a gândirii cuvintelor": 1. **Alegerea cuvântului celui mai puțin abstract**. Exemplificând, propune — spre comparație — construcțiile „simt durere" (abstractă, pentru că dă numai o noțiune intelectuală), cu mai aptele să sensibilizeze imaginea „durerea mă cuprinde", „durerea mă pătrunde" sau „durerea mă săgeată". 2. **Folosirea „epitetelor ornante"**, adică a adjectivelor și adverbelor care, atașate substantivelor sau verbelor, au efect sensibilizator. 3. **Personificările** obiectelor nemișcătoare sau prea abstracte, precum și ale calităților și acțiunilor. 4. **Comparația, metafora, tropul în genere**. Cum figurile poetice recomandate aici prezintă un grad ridicat de complexitate, Maiorescu atrage atenția asupra **noutății** și **justeții** comparațiilor, condiții fără de care ele nu sunt apte să obțină efectul sensibilizator așteptat. Spre exemplificare pozitivă, citează versuri din H. Heine, V. Hugo, D. Bolintineanu și V. Alecsandri, dar nu ezită să ridiculizeze comparațiile facile și erodate de prea curenta folosință în destule creații ale poeților momentului: „Toate amantele poeților noștri sunt ca o floricică sau ca o steluță sau ca amândouă în același timp (lucru mai greu de închipuit), toți prinții, toate aniversarele, toate zilele mărite sunt ca o stea mare, și toate impresiile poetice se deșteaptă când cântă filomele. Astăzi însă am cetit atâtea flori și floricele, stele, steluțe, stelișoare și filomele în versuri române, încât acum primim aceste cuvinte numai ca niște semne uscate, obișnuite în vorbire, prin urmare fără nici un rezultat poetic".

Din aceste considerații, criticul extrage concluzii concentrate și judicioase privitoare la originalitatea poetului, care „nu este și nu poate fi totdeauna nou în ideea realizată: dar nou și

Scanned with OKEN Scanner

original trebuie să fie vestmântul sensibil cu care o învăleşte şi pe care îl reproduce în imaginaţiunea noastră." Cu alte cuvine, originalitate înseamnă stabilirea, prin limbaj (expresie, formă) poetic, a unui raport „până atunci necunoscut între lumea intelectuală şi cea materială".

În cel de-al doilea capitol, *Condiţiunea ideală a poeziei*, Titu Maiorescu construieşte de la început un enunţ cu caracter sever restrictiv: *„ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simţimânt sau o pasiune, şi niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ţine de tărâmul ştiinţific, fie în teorie, fie în aplicare practică."* Şi continuă, detaliind explicativ-didactic: „Prin urmare, iubirea, ura, tristeţea, bucuria, desperarea, mânia etc. sunt obiecte poetice; învăţătura, preceptele morale, politica etc. sunt obiecte ale ştiinţei, şi niciodată ale artelor". Insistenţa esteticianului asupra acestui aspect îşi află imediat o explicaţie convingătoare: cugetările exclusiv intelectuale sau ştiinţifice sunt comprehensibile unui număr redus de oameni, anume celor familiarizaţi, specializaţi în domeniile teoretice în cauză. E de la sine înţeles şi că lumea conceptelor e, fatalmente, aridă, inaptă să determine o participare emoţională puternică. Ea angajează mai degrabă intelectul decât afectele. Pe de altă parte, adevărurile ştiinţifice, ca şi acţiunile politice, au valabilitate limitată în timp şi e foarte posibil ca, peste vremuri, să nu mai fie percepute cu aceeaşi intensitate: „Prin urmare — spune ferm Maiorescu — poezia rătăcită în sfera ştiinţei şi a politicei rămâne întâi neînţeleasă şi neinteresantă pentru marea majoritate a oamenilor contimporani, şi este al doilea pierdută în generaţiunile următoare chiar pentru cercul restrâns de indivizi pentru care a avut un sens şi o atracţiune în ziua naşterii ei". În plus, poezia, ca toate celelalte arte, înseamnă „repaosul inteligenţei" în sensul judecăţii obiective, nu în sensul că o creaţie artistică renunţă la suportul intelectiv. E vădit, deci, că exprimând noţiuni ştiinţifice, politice sau chiar sentimentul patriotic care mobilizează şi activează conştiinţa, ea riscă să se îndepărteze sau să-şi anuleze funcţia catartică (de purificare prin emoţia estetică trăită).

În opoziţie, universul sentimentelor şi al pasiunilor (tot sentimente şi acestea, de fapt, însă manifestate într-o formă mai intensă) este cunoscut tuturor şi are calitatea de a situa cititorul într-o stare emoţională familiară şi totuşi nouă, graţie expresiei inedite pe care le-o dă poezia. Claritatea şi fermitatea enunţurilor maioresciene exprimă din nou, mult mai bine opoziţiile ce „disting afectul în genere, fie simţimânt, fie pasiune, de celelalte stări ale cugetului: 1. **O mai mare repejune a ideilor**. Observarea aceasta o poate face oricine. Exemplul cel mai lămurit dintre toate ni-l prezintă spaima, cu prodigioasa sumă de idei ce ne pot străbate mintea în momentele ei. 2. **O exagerare sau cel puţin o mărire şi o nouă privire** a obiectelor sub impresiunea simţimântului şi a pasiunii. Lucrurile gîndite iau dimensiuni crescânde, micul cerc al conştiinţei intelectuale se preface în *linte* [lentilă — s.n.] microscopică şi, privite prin ea toate senzaţiunile şi toate ideile momentului apar în proporţiuni gigantice şi sub colori neobişnuite. 3. **O dezvoltare grabnică şi crescândă spre o culminare finală sau spre o catastrofă**, dacă luăm acest cuvânt şi în sens bun, nu numai în împrejurări tragice." Urmează mai multe pagini cu exemplificări elocvente, totdeauna savuroase, ale acestor trei calităţi ideale ale poeziei. Studiul se încheie cu precizarea uneia dintre justificările cele mai importante ale actului critic: „O critică serioasă trebuie să arate modelele bune, câte au mai rămas, şi să le distingă de cele rele şi, curăţind astfel literatura de mulţimea erorilor, să prepare junei generaţiuni un câmp liber pentru îndreptare". Categoric, prin studiul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, această finalitate a criticii a fost împlinită într-un mod remarcabil.

Rămâne totuşi de lămurit care este înţelesul opoziţiei categorice pe care o manifestă criticul faţă de **exprimarea sentimentului patriotic în poezie**. O explicaţie e implicită în chiar ideatica studiului: sentimentul patriotic e, prin natura lui, de sorginte politică şi solicită acţiunea practică a individului, neputându-i procura starea catartică de „repaos al inteligenţei". O alta e de

Scanned with OKEN Scanner

citit în subtext sau, mai degrabă, în context. Prin îndelungata și insistenta solicitare a patriotismului, literatura pașoptistă ajunsese să confunde acest sentiment cu însăși noțiunea de valoare a poeziei. Fapt pe de-a-ntregul eronat și cu consecințe grave, vădite chiar de dezbaterile junimiștilor în jurul proiectatei lor antologii. Poezia sentimentelor intime, a iubirii, e puțină și nesemnificativă în pașoptism, ea fiind sacrificată pe altarul marilor idealuri naționale. O eroare, o prejudecată, o confuzie — toate se cereau eliminate printr-o atitudine hotărâtă, chiar dacă nu întru totul îndreptățită. Maiorescu are inspirația și meritul de a-și fi asumat această misiune, contribuind decisiv la repunerea categoriei poeticului în matca lui firească. Peste ani (în 1906), va fi nevoit să revină asupra acestei atitudini și să o reconsidere. E anul când propune și susține, printr-un raport devenit studiu critic, premierea de către Academia Română a volumului *Poezii* al lui Octavian Goga. O contradicție: lirica poetului transilvănean e, în cea mai rezistentă parte a ei, patriotică. Criticul încearcă o revenire parțial convingătoare asupra ideilor sale din tinerețe. Patriotismul, spune el, poate fi obiect al poeziei atunci când e sincer și când beneficiază de o expresie poetică superioară. A doua precizare e acceptabilă, prima e discutabilă. Cine poate măsura, în poezie sau în mod curent, gradul de sinceritate al unui sentiment? Mai degrabă e de presupus că, pe parcursul celor 39 de ani trecuți de la *O cercetare critică...*, poezia română se eliberase de prejudecăți și confuzii. Apăruseră Eminescu, Macedonski, Coșbuc. De-acum ea putea recupera un teritoriu de care Maiorescu ținuse să o îndepărteze, pentru a o feri de stagnare și de limitări nefirești ale câmpului de creație.

Concluzia cu care se poate încheia aprecierea acestui prim studiu maiorescian reprezintă, totodată, unul dintre principiile esențiale ale literaturii, valabil atât pentru actul creației, cât și pentru cel critic destinat valorizării ei: e vorba de **primatul esteticului asupra ideologicului**, adică al formei artistice asupra conținutului. E un principiu estetic, fără îndoială, dar el are caracter de orientare fundamentală pentru critica literară ulterioară. Reiese limpede de aici că încercarea criticului de a identifica valoarea a unei opere trebuie direcționată asupra expresiei ei artistice, a particularităților de limbaj care fac ca un mesaj artistic, oricare ar fi el, să fie comunicat într-o formă nouă și originală. În termeni ceva mai recenți, *semnificantul* e purtător al valorii, și mai puțin *semnificatul*.

În 1885, Maiorescu sesizează din nou o confuzie în mișcarea de idei asupra literaturii. Comediile lui Caragiale avuseseră parte de o primire ostilă într-un număr de publicații ale vremii, care se întrec în acuze dintre cele mai vehemente, cerând nici mai mult nici mai puțin decât intervenția autorităților, suspendarea reprezentațiilor și chiar sancționarea autorului. Îndeosebi o pretinsă „imoralitate" a pieselor caragialiene e acuzată cu insistență de detractorii dramaturgului. Imoralitatea acestora ar fi constat în aducerea pe scenă a unor personaje vicioase, pilde rele pentru spectatori: bețivi, politicieni corupți, femei adulterine. În treacăt fie spus, cele mai aprige imputări apar în presa liberală, căci, e bine știut, conservatoare în opțiunea ei, gruparea junimistă își orientează cu precădere spiritul critic împotriva consecințelor unui liberalism de împrumut, grăbit și forțat. **Formele fără fond** (temă a studiului maiorescian *În contra direcției de astăzi în cultura română*) reprezintă una dintre ele, dacă nu cea mai gravă, în orice caz printre cele mai ridicole. Nu alta e substanța comediilor și a schițelor lui Caragiale, încât presa liberală avea de ce să-și simtă vizată orientarea pe care o susținea. Faptul poate fi o explicație conjuncturală, dar nu o justificare pentru neînțelegerea condiției specifice de existență a artei.

Evident, Maiorescu nu poate lăsa confuzia să dăinuie și intervine prompt, punând energic lucrurile la punct în studiul *Comediile d-lui I.L Caragiale*. Procedează și aici metodic, avansând fără grabă spre miezul problemei. Inventariază articolele denigratoare, capetele de acuzare, reacțiile, rezolvările drastice propuse de ele. Mimează mirări nevinovate („Poliția în contra literaturii?!"),

Scanned with OKEN Scanner

ironizează. Apoi învăluie obiectul aflat în discuție cu întrebări simple, dar dens lămuritoare: Există tipurile încriminate în societatea românească? Evident că da, însă atunci, deduce criticul, societatea care le conține trebuie suspectată de imoralitate, iar nu o operă literară care le reflectă și cu atât mai puțin, autorul ei. Deja o parte a chestiunii e lămurită: opera literară exprimă realitatea umană și socială, neputând rămâne indiferentă la nici unul dintre aspectele negative ale acesteia.

În secvența următoare, Maiorescu evocă inspirat, spre o mult mai clară înțelegere, două opere de artă (plastică) celebre: Venus din Milo și Venera de Medici. Prima e „pe jumătate nudă" cealaltă „e nudă de tot". Exemplele sunt copleșitoare și nici nu ar mai avea nevoie de prea multe comentarii, fiindcă, e de la sine înțeles, nimeni nu percepe cele două creații artistice sub suspiciunea de imoralitate. Înseamnă, deci, că receptarea artistică se întemeiază și se constituie din alte reacții, prilejuite de un cu totul alt gen de principii decât cele care funcționează în existența socială curentă. Ceea ce privitorul apreciază la statuia lui Venus din Milo nu este impudoarea goliciunii, ci frumusețea formelor, armonia lor, atitudinea pe care o degajă, expresivitatea. Cu alte cuvinte, **realizarea artistică**. Rezultă de aici că opera de artă, ca produs ficțional, are alt regim de existență decât faptul real de viață. Ea nu are o finalitate practică, nici educațională, nici morală, nici politică, obiective pe care sunt chemate să le vizeze disciplinele specifice lor.

Moralitatea în artă, spune Maiorescu, nu trebuie căutată în planul înțelesurilor comune pe care le are termenul. Maiorescu îl formulează pe temeiurile esteticii aristotelice și, mai ales, schopenhaueriene, într-un pasaj care merită citat în extensie: „Orice emoție estetică, fie deșteptată prin sculptură, fie prin poezie, fie prin celelalte arte, face pe omul stăpânit de ea, pe câtă vreme este stăpânit, să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale. Dacă izvorul a tot ce este rău este egoismul și egoismul exagerat, atunci o stare sufletească în care egoismul este nimicit pentru moment, fiindcă interesele individuale sunt uitate, este o combatere indirectă a răului, și astfel o înălțare morală. [...] Înălțarea impersonală este [...] o condiție așa de absolută a oricărei impresii artistice, încât tot ce o împiedică și o abate este un dușman al artei, îndeosebi al poeziei și al artei dramatice. De aceea poeziile cu intenții politice actuale, odele la zile solemne, compozițiile teatrale pentru glorificări dinastice etc. sunt o simulare a artei, dar nu artă adevărată. Esența acesteia este de a fi o ficțiune, care scoate pe omul impresionabil în afară și mai presus de interesele lumii zilnice [...]. Prin urmare, o piesă de teatru cu directă tendință morală, adică cu punerea intenționată a unor învățături morale în gura unei persoane spre a le propaga în public ca învățături, este imorală în înțelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală cu cerințele ei, și prin chiar aceasta îi coboară în sfera zilnică a egoismului".

Maiorescu reia aici un principiu estetic lămurit în *O cercetare critică*... (primatul esteticului asupra ideologicului) și evidențiază strălucit alte două: **autonomia esteticului** și **gratuitatea operei artistice**. Primul vizează caracterul ficțional al operei de artă care nu poate și nu trebuie să fie evaluată cu criterii străine specificului ei. Cel de-al doilea indică absența oricărei finalități practice a produsului artistic: principiul **artă pentru artă**.

Deși nu pe de-a-ntregul inamendabile, aceste două studii maioresciene au spulberat o bună parte a confuziilor epocii, au statuat **principiile estetice fundamentale ale literaturii** și au creat temeiurile pentru o critică literară avizată asupra specificității artistice a operei literare. Este, poate, cel mai important merit al lui Titu Maiorescu: cu această nouă înțelegere a principiilor estetice, se deschide o „direcție nouă" în literatura română. I se adaugă numaidecât acela de a fi fost printre cei dintâi care au formulat aprecieri critice juste despre creația unora dintre cei mai însemnați scriitori ai vremii: *Poeziile d-lui. O. Goga, Povestirile d-lui. Sadoveanu, Nuvelele d-lui. I. A. Brătescu-Voinești.* Chiar dacă aceste studii prilejuiesc uneori mai mult

Scanned with OKEN Scanner

desfășurarea unor principii teoretice decât o analiză critică propriu-zisă, observațiile maioresciene cu privire la limba și stilul autorilor, la tipologiile create și la natura inspirației lor sunt remarcabile. În studiul *Eminescu și poeziile lui*, Maiorescu este primul care face o analiză a creației lirice a marelui poet, a temperamentului poetic și a originalității expresiei sale artistice.

Pe de altă parte, Maiorescu nu a rămas indiferent la nici una dintre problemele importante ale epocii sale și a intervenit decisiv, contribuind cu autoritatea și prestigiul său cultural la limpezirea acestora. I se datorează în mare măsură impunerea criteriului fonetic în scrierea românească (*Despre scrierea limbei române*, 1866), combaterea aspectelor ridicole ale etimologismului, a abuzului neologic în limbajul vremii, a retorismului euforic (*Beția de cuvinte*, 1873), ca și lămurirea unor aspecte ale poeziei folclorice (*Asupra poeziei noastre populare*, 1867). O atenție aparte trebuie acordată studiului *În contra direcției de astăzi în cultura română* (1868). Maiorescu sesizează aici excesul imitativ al modelelor occidentale, împrumutul abuziv al unor forme fără suficiente susțineri în realitatea autohtonă (**formele fără fond**): un decalaj de multe ori ridicol, cu consecințe satirizate strălucit în comediile caragialiene. Deși chestiunea este destul de delicată (peste câteva decenii, E. Lovinescu va pleda pentru caracterul benefic al acestui fenomen), conservatorismul maiorescian e în bună parte îndreptățit pentru epoca sa: în absența unui fond corespunzător, formele apusene, necesare de altfel, riscau să fie compromise în conștiința publică și să rămână neasimilate.

Prin această diversă și eficientă direcționare a acțiunii sale intelectuale, Titu Maiorescu este, fără îndoială, unul dintre cei mai merituoși întemeietori ai culturii române moderne.

▲ Repere critice actuale

„ [...] Tânărul clasicist [E. Lovinescu, s.n.] colaborator la *Epoca*, și apoi, după 1907, la *Convorbiri critice*, fu cu toate acestea adevăratul continuator al spiritului maiorescian. Cele două volume de critică (*Pași pe nisip*) ies, în substanța lor intimă, din linia estetică a lui Maiorescu, deși nu lipsite de o libertate spirituală ce-i va permite autorului, mai târziu, să se detașeze de soluțiile junimiste în câteva puncte capitale (sociologice, îndeosebi!). În problemele esențiale de estetică (definiția artei, raporturile ei cu alți factori), Lovinescu se situează pe poziția maioresciană, reactualizând, la 1906, disocierea valorilor estetice. [...] Să urmărim, acum, contribuția adusă la studiul operei lui T. Maiorescu. E vorba de o contribuție decisivă, realizată timp de mai multe decenii, în însemnări fragmentare mai întâi, încheiată prin amplele studii junimiste publicate în amurgul carierei lui critice: *T. Maiorescu* (2 volume, 1940), *T. Maiorescu și contemporanii lui* (I, II, 1943, 1944), *T. Maiorescu și posteritatea lui critică* (1943), completate cu o *Antologie a ideologiei junimiste* și studii speciale despre convorbiriști.

Până a ajunge la aceste forme, impunătoare sub raportul informației literare, prețuirea pentru Maiorescu se manifestă încă din *Pași pe nisip* prin recunoașterea autorității absolute a criticului. Trezesc o vie admirație lui Lovinescu, întristat de lipsa de discernământ a îndrumătorilor literari din epocă, echilibrul, cultul pentru adevăr, curajul lui Maiorescu de a denunța impostura gălăgioasă, activă și agresivă, ca oricând în cultură, și în primul deceniu din secolul nostru. De pe acum se observă că autoritatea criticului junimist e invocată ori de câte ori o confuzie în cultură devine tiranică și amenință echilibrul valorilor adevărate. E. Lovinescu va explica, odată,

Scanned with OKEN Scanner

amănunțit, resorturile morale ale acestei restituții. «Dl. Maiorescu — spune el în 1906 — n-a adus o doctrină estetică nouă, dar a adus un bun simț și o judecată rece și cumpănită, foarte nouă în niște timpuri atât de încălzite și megalomane [...], el ridică steagul frumosului și nu pe acela al bunelor intenții». [...]

Independența critică a lui E. Lovinescu față de Maiorescu, pusă sub semnul unei mari stime intelectuale, se accentuează în eseul din *Critice*, III (1915), unde aflăm un portret, în fapt întocmit cu mijloace critice superioare. Debutează printr-un elogiu adus personalității, autorității morale, curajului civic — însușiri rare la îndrumătorii culturali din epocă. Exemplul mustrător al lui Maiorescu, încă în viață, servește lui Lovinescu în polemica pe care o duce indirect acum, deschis și violent în alte împrejurări, cu mulți dintre factorii culturali ai timpului, mari și mărunți dictatori spirituali. Pornind de aici, elogiul va atinge mai întâi meritele, într-adevăr excepționale, ale omului, și, în al doilea rând, pe acelea ale operei. «Opera cea mai educativă a d-lui Maiorescu e însăși viața lui» — va spune Lovinescu și ideea nu-l va părăsi niciodată. Omul și-a dominat, deci, opera — și observația lui Lovinescu e adevărată. Opera e însă aceea care a păstrat vie, exemplară, personalitatea omului. [...]

Aceasta în ceea ce privește *omul*, dar *opera*, mai spune ceva noilor spirite critice? E. Lovinescu o analizează sumar, arătând însemnătatea ei istorică și chiar, prin forța exemplară a curajului de a respinge impostura și a disocia valorile estetice, actualitatea ei. [...] Lovinescu merge, nestingherit de prestigiul omului, spre chiar inima maiorescianismului: *critica*. Formula unei critici generale, normative, legată de o fază a culturii, a devenit, zice Lovinescu, insuficientă, căci nu e de ajuns să judecăm opera: «trebuie s-o studiem în amănunt, s-o așezăm în timp și în spațiu, s-o punem în legătură cu spiritul vremii și cu evoluția întregii noastre literaturi [...]». Maiorescu n-a făcut, așadar, critică propriu-zisă, analitică, explicativă, a fixat numai cadrele generale ale spiritului critic, lăsând altcuiva cinstea de a întemeia critica română: Constantin Dobrogeanu-Gherea. Culturală, critica lui Maiorescu se oprește la pragul criticii literare; o pregătește însă prin întreaga ei acțiune.

De n-a creat o critică analitică, Maiorescu a creat, în cultura română, *spiritul critic*. Lovinescu nu pune în discuție acest adevăr. [...] În Maiorescu descoperă adevărata sa paternitate spirituală, despărțitorul pământului de ape în cultură, în adversarul lui, Gherea, întâia încercare de a scoate critica din sfera ideilor generale și de a o fixa în spațiul analizei. Acceptând metoda celui din urmă, critica modernă va fi, în fapt, fecundată de ideile estetice ale lui Maiorescu, elementare dar esențiale, adevărata stea polară a culturii române".

(E. Simion, *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, cap. XIII — *Critic al junimismului. Biograf al lui Maiorescu*, vol. II, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Grai și Suflet — Cultura Națională, București,1996)

Bibliografie selectivă

Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I–II, Editura pentru Literatură, București, 1967.

Eugen Lovinescu, *Titu Maiorescu*, vol. I–II, Editura Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol al II-lea", București, 1940.

Nicolae Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu*, Editura Cartea Românească, București, 1970.

Liviu Rusu, *Scrieri despre Titu Maiorescu*, Editura Cartea Românească, București, 1979.

Scanned with OKEN Scanner

IOAN SLAVICI

NUVELA PSIHOLOGICĂ

Pădureanca

Abordarea textului

Apărută inițial în revista „Tribuna" din Sibiu, în numere succesive pe durata anului 1884, publicată apoi în broșură ca text singular, „Pădureanca" vede lumina tiparului în volum abia în 1924 („Nuvele", III, Ed. Cartea Românească). Este o creație în proză amplă, un **microroman** (de aproximativ 150 de pagini), care reunește **temele etice predilecte** ale scriitorului clasic: relațiile intrafamiliale (implicit conflictele dintre generații), riscurile părăsirii spațiului natal, degradarea morală provocată de setea de înavuțire (sau de păstrarea cu orice preț a averii deținute), nerespectarea legilor comunității și abaterea de la normele moralității general admise, pasionalitatea incontrolabilă, care-i scoate pe indivizi în afara marginii firii lor și îi opune convențiilor societății, destinul care împovărează viața oamenilor și, nu de puține ori, îi strivește sub greutatea loviturilor. În concordanță cu temele literare enumerate, nuvela debutează cu o frază emblematică despre momentul binecuvântat când omul „trece pragul casei", fără să știe dacă ceea ce a întreprins sau ceea ce vrea să facă înseamnă „noroc ori nenorocire", faptele sale plasându-se sub semnul aleatoriului (al întâmplării imprevizibile).

Busuioc este „bogătoiul" (augmentativ de calificare) din Curtici, ins cu stare, respectat și luat ca model de consăteni, pentru că izbândește „lucruri pe care alții nici măcar de gând a și le pune nu se încumetau". În multe localități ale zonei respective izbucnise o epidemie de holeră, însă Busuioc ignoră primejdia, fiindcă era tocmai vremea potrivită secerișului, iar el deținea „patruzeci de iugăre de pământ acoperite cu grâu" ale căror „spicuri grele" trebuiau culese. Acest moment important al muncilor agricole devenise în timp un ritual sărbătoresc, pe durata căruia se produceau veritabile transhumanțe sezoniere: „pădurenii flămânzi" coborau de la Munte spre ținuturile mănoase al Câmpiei, alcătuind numeroase echipe de secerători destoinici. Din pricina holerei, autoritățile locale inițiază un fel de carantină și interzic oamenilor

Scanned with OKEN Scanner

să-și părăsească satele natale, ori să primească străini în localitățile unde trăiesc. Busuioc, om voluntar și îndrăzneț, încalcă hotărârea oficială și se lasă convins de fiul său cel mare, Iorgovan, să-i încredințeze lui sarcina selectării unui grup de 50 de pădureni pentru culesul recoltei de pe ogoarele lor. Tatăl manifestă un soi de sfială în prezența băiatului cu care comunică rar, fără a-și mărturisi reciproc adevăratele gânduri: „[...] și unul dintre oamenii cu care mai ales nu stetea de vorbă era fiul său, Iorgovan". Deși frecventase „ani de zile școlile din Arad" pentru a deveni „domn", tânărul se întoarce de bunăvoie la plugărie spre dezamăgirea părinților care aveau „neamuri multe și se temeau de gura lor". **Opinia colectivă** este mai presus de judecata individuală și funcționează ca o instanță supremă în fața căreia oamenii se închină, chiar dacă îi jertfesc bucuriile inimii și satisfacțiile personale. După ce îl consultă pe cumnatul său, preotul din Socodor, Busuioc acceptă decizia fiului, monologând asupra faptului că este mai bine ca omul să fie „plugar de frunte decât boier de rând". Iorgovan nu admite să rămână un ins obișnuit, care nu stimulează prin nimic mândria paternă, așadar dorește să se evidențieze printr-o faptă deosebită în fața tatălui sceptic. De aceea solicită, în primul rând, îngăduința părintească de a organiza el însuși condițiile necesare desfășurării ceremonialului de seceriș; în al doilea rând, cu un an înainte, în grupul de lucrători sezonieri veniseră „fete tot una și una", din rândul cărora se remarcase atât de mult prin frumusețe și hărnicie Simina din satul Zâmbru, încât „iarna toată Iorgovan numai seceriș a visat". Nesigur, sfios, temător de intensitatea propriilor sentimente, acesta se bucurase când fata a plecat după culesul viilor, recunoscând ușurat că „prea își ieșise din fire pe-atuncea; era bine că s-a dus". Însoțit de Șofron, slujitor credincios casei lor și om de nădejde în care stăpânul are încredere, Iorgovan pornește la drum, străbate o distanță apreciabilă și ajunge în satul fetei îndrăgite, convingând-o să revină la Curtici împreună cu tatăl ei, Neacșu, deși „crâsnicul" din Zâmbru era om bătrân și bolnav. Întâlnirea lor se produce sub zodia unei fatalități neînțelese, datorate unei atracții irezistibile pe care nu vor s-o urmeze: „Știu numai că-mi ești dragă de mi s-au urât zilele. Dragoste-n sec! zise ea. Eu dragă și tot eu arsă de dor..." Cei doi se apropie și se resping deopotrivă, pentru că flăcăul de la câmpie nu are curajul să ceară în căsătorie o „pădureancă" de la munte, străină de lumea lui, săracă și fără rubedenii avute ori măcar cu vază; Simina nu acceptă nici ea să fie o trecătoare pasageră prin viața lui Iorgovan și dorește să fie prețuită pentru calitățile ei intrinsece. Șofron se îndrăgostește și el de Simina, devenind astfel rivalul fiului stăpânului său. Busuioc, care nu uitase ochii frumoasei Pădurence, când o revede, își dă seama cu îngrijorare că feciorul lui este îndrăgostit de ea și se simte umilit când observă că acesta râvnește la o fată dorită și de sluga casei lor. Iorgovan este stăpânit de o indecizie perpetuă: „N-ar fi vrut, ferească Dumnezeu, ca ei să creadă că el umblă cu gândul de a ș-o lua de nevastă pe Simina..." Bărbatul imatur și labil sufletește se rușinează de propriile sentimente („încă și mai puțin ar fi vrut ca cineva să simtă că-i este dragă și nu voiește s-o ieie"), o îndepărtează de Șofron, o izolează de ceilalți și îi modifică cursul întregii vieți. Șofron, om sincer și hotărât, o cere de nevastă, însă este respins cu delicatețe de Neacșu, căruia îi mărturisește pasiunea pentru fiica lui. Prozatorul dezvăluie, în **monologuri succesive**, stările de spirit ale bărbaților legați afectiv de Simina (Iorgovan, Șofron, Neacșu) și pe cele ale fetei de măritat care suferă, pentru că se știe nedorită în familia omului iubit. Sfătuindu-se cu părintele Ioan (supranumit pentru firea lui impulsivă „popa Furtună"), Busuioc hotărăște să-și trimită imediat după încheierea culesului echipa de secerători la cumnatul său, ca să-i despartă pe tinerii îndrăgostiți. Antologice sunt **paginile monografice** din nuvelă în care I. Slavici prezintă, cu accent pe detaliul descriptiv, fie momentul transhumanței pădurenilor către șesurile acoperite de holdele pârguite, fie datina festivă ce inaugurează secerișul: cu lăutarii în fruntea alaiului,

Scanned with OKEN Scanner

lucrătorii îmbrăcați ca de sărbătoare — flăcăii cu coasele pe umăr, fetele cu secerile la brâu — așteaptă în zorii zilei, în fața casei „să iasă gazda, ca să le ureze de secerătoare".

Șofron o sărută pe Simina, Iorgovan se preface să nu observă, dar fata îi reproșează din priviri că este laș și lipsit de reacția bărbătească normală de protejare a ființei îndrăgite de rivalii reali ori potențiali: „Tu ar trebui să faci ca alții să nu îndrăznească a mă săruta". Apropiindu-se de el, îi impută slăbiciunea, avertizându-l că în viață „obraznicul mănâncă praznicul" și că nu se comportă ca un adult responsabil de acțiunile lui: „Nu te înțeleg, îi zise el. Vrei să fac și eu ca dânsul? Nu, îi răspunse ea râzând. *Eu* [s.n.] să fac." Nemaiputând tolera lipsa lui de mândrie, de hotărâre și de „vârtute" (forță în acțiunea decisivă), Simina îi declară cu amară luciditate: „Știu — urmă ea liniștită — o văd, o simț în tot ceasul că ți-e rușine de dragostea ce o ai către mine și te ferești ca nu cumva lumea să afle despre ea..." Neacșu intervine și are o discuție lămuritoare cu fiica lui „cea așezată și îndărătnică", sfătuind-o să renunțe la Iorgovan și să nu se facă „pui de cuc în cuib de cioară", căci trufașii stăpâni din Curtici nu vor uita niciodată că ea a dormit în șura lor și că a lucrat ca orice angajat pentru simbrie: „Tu nu știi să ședzi la masa lor, nici să mănânci cu lingura lor, nici nu știi să te îmbraci în portul lor, nici să vorbești în limba lor". Deși tânăra îl numește pe Iorgovan „om cuminte și cu inima bună", înțeleptul bătrân o contrazice prin sublinierea „dar e slab de înger", neavând curajul propriilor judecăți și fapte, ci așteptând mereu confirmarea ori infirmarea acestora din partea celor din jurul său. Iorgovan și Șofron ajung la un conflict deschis, al cărui deznodământ este împiedicat concomitent de Simina și de Neacșu, care-l întreabă cu sinceritate exasperată pe flăcăul indecis de ce nu se însoară cu fiica lui dacă o iubește într-adevăr: „Pentru că nevasta mea nu are să-mi fie numai mie nevastă, ci și părinților mei noră și rudelor mele om din casă, și ar trebui să fie moarte de om". Prin acest răspuns, eroul condamnă legile inflexibile ale lumii sătești patriarhale, dar nu are tăria să le înfrunte și nici să le dovedească spiritul anacronic și injust.

„Popa Furtună" ia cu sine grupul de secerători, dar Simina rămâne la Curtici, în timp ce tatăl ei pleacă singur și amărât la Socodor unde, în scurt timp, moare de holeră. Fiica îndoliată se mută și ea acolo, găzduită chiar de părintele Ioan și de soția sa; zi de zi trăiește cu remușcarea că l-a despărțit pe tatăl ei de spațiul natal și că l-a lăsat să piară singur printre străini. Chiar și în asemenea condiții tragice, opinia unchiului-preot rămâne neclintită când își moralizează nepotul: „Dacă ți-e de fete, are taică-tău destulă stare să te însoare și destule neamuri să-ți dea *perechea potrivită*" [s.n.]. Căsătoria, în mentalitatea rurală, constituie o afacere de clan, voința familiilor înrudite fiind mai puternică decât selecția individuală în numele afectivității: **fata de măritat nu are identitate**, în schimb se cuvine să aibă zestre (măsura care-i dă valoare socială) și neamuri sus-puse în ierarhia satului. Are dreptate G. Călinescu în constatarea că: „Orice țăran voiește zestre în pământ și vite, o însurătoare dezinteresată fiind o adevărată înstrăinare de la legile de conservare ale familiei rurale" (G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*). Criticul se referă la aprigul conflict pentru pământ dintre Ion și Vasile Baciu din binecunoscutul roman al lui Liviu Rebreanu, din 1920, însă stabilește similitudini evidente în această privință cu lumea descrisă de Slavici în proza sa: „Ca și în *Mara*, îndărătul indivizilor stau grupurile simbolizate, conflictul fiind în fond între categorii" (G. Călinescu, op. cit.).

Busuioc, resemnat, văzând suferința copilului său și simțindu-se responsabil pentru destinul Siminei care rămăsese singură pe lume, o pețește pentru fiul lui chiar în casa parohială din Socodor. Spre uluirea acestuia, Simina amână răspunsul decisiv (în fapt îl respinge), conștientă că în sufletul lui orgolios n-o va privi niciodată ca pe o noră respectată. Șofron se mută în Socodor pentru a fi mai aproape de fata îndrăgită, cu care speră să se căsătorească cândva; Iorgovan înțelege că Simina îl judecă aspru și că l-a părăsit. Se îndepărtează de părinții lui și de

Scanned with OKEN Scanner

mentalitatea retrogradă a lumii rurale, decade moral și își anesteziază suferința în petreceri la birturile din Curtici și Arad. A fost extrem de impresionat de moartea fulgerătoare a moraru-lui Pupăză, strivit între roțile mașinii de treierat. Privindu-l pe cel dispărut, Iorgovan are revelația morții eliberatoare de orice durere și se uită fascinat la roțile „tăcute, nemișcate, pline de sânge și *ademenitoare* [s.n.] în osiile lor de fier". Când nu mai poate îndura despărțirea de Simina, gelozia împotriva lui Șofron, reprosul tacit din ochii tatălui său (pe care îl minte și îl înșeală la socotelile morii și ale vânzărilor de făină), amintirea unei bețiii în timpul căreia a spart capul unui tovarăș de petrecere (care afirmase că Șofron „se ține" cu Simina la Socodor), Iorgovan se sinucide, aruncându-se între roțile mașinii de la moară și pierind ca bietul Pupăză.

Întoarsă la Curtici, Simina îl găsește încă în viață, dar emoția revederii nesperate oprește firul vieții tânărului: „Cuprins de fiori, Iorgovan își strânse încă o dată toate puterile, ridică din nou brațele, ca să o cuprindă cu ele, apoi dete un gemet lung, brațele îi căzură înapoi și răsu-flarea i se curmă..." Simina și Iorgovan, ca și Persida și Natl (romanul *Mara* de același autor), Marta și oierul Miron (*Gura satului*), Sevasta și căpitanul Iorgu Stroienescu (*O viață pier-dută*), Ion și Florica (romanul *Ion* de L. Rebreanu), Polina și Biricâ (*Morometii* de M. Preda) ș.a. sunt **victimele morale** (și chiar fizice, prin moartea unora dintre personaje) **ale legilor nescrise**, dar implacabile, după care se desfășura viața satului românesc din veacurile trecute, acele norme convenționale care mutilează existența umană, pentru că nu-i respectă individua-litatea și o împing în seria anonimatului nediferențiat.

ROMANUL REALIST DE FACTURĂ RURALĂ

Mara

Abordarea textului

Dacă din punctul de vedere al nuvelisticii sale, Ioan Slavici este un continuator al prozatori-lor de la 1848, în privința romanului el este un deschizător de drumuri, inaugurând **romanul realist de factură rurală**. Romanul „Mara" a fost scris în 1894, cu aproape două decenii înain-tea operelor în proză ale lui Liviu Rebreanu, considerat drept ctitor al romanului românesc modern. Cartea va fi publicată abia în 1906, la Budapesta, circulând în manuscris pe la diferiți membri ai „Junimii" și cunoscând un lung proces de elaborare și de finisare artistică.

Creația romanescă a lui Slavici se diferențiază de aceea a lui Duiliu Zamfirescu, și anume de ciclul „Comănești enilor" (incluzând capodopera din 1898 „Viața la țară") prin vigoarea „realis-mului poporal" — adevărat principiu în arta sa — opus viziunii patriarhale asupra vieții rurale adoptate de predecesorul lui. În momentul apariției însă, romanul nu a fost receptat ca o certă valoare literară, căci i s-au reprosat autorului tezismul concepției și eticismul exagerat.

Scanned with OKEN Scanner

Relativa ignorare în epocă a romanului va fi compensată ulterior de opinia lui G. Călinescu, care îi relevă meritele **monografice**, **realiste** și **de analiză psihologică**. Într-un articol din 1937, intitulat „Slavici, romancier", Călinescu aprecia tranșant: „Pentru epoca în care a apărut, *Mara* trebuia să însemne un eveniment; și astăzi, privind înapoi, romanul acesta apare ca un pas mare în istoria genului. Și, totuși, el a trecut în tăcere, toată lumea rămânând încredințată că scrierea este neizbutită. Cu mult înaintea lui Rebreanu, Slavici zugrăvise puternic sufletul țărănesc de peste munți și cu atâta dramatism, încât romanul este *aproape o capodoperă*" [s.n.]. Prozatorul fixează cu pregnanță imaginea târgului ardelenesc (Radna, Lipova), la confluența veacurilor al XIX-lea și al XX-lea, în care interferează elementele vechi ale zonei rurale cu cele noi, specifice orașului (Aradul), și care atestă pătrunderea formelor incipiente ale capitalismului în lumea satului. **Valoarea estetică** a romanului este asigurată, în primul rând, de capacitatea autorului de a fixa veridic atât determinarea socio-profesională a eroilor individuali și colectivi (meșteșugarii și negustorii cu breslele lor, preoții și maicile, funcționarii), cât și trăsăturile caracteriale specifice fiecărei categorii umane reprezentate artistic. Prozatorul își înscrie opera în formula **realismului obiectiv** (inaugurată de N. Filimon în 1863), adoptă o perspectivă auctorială în raport cu evenimentele narate, dar, fiind în esență un moralist, participă (prin identificare sau prin disociere) la dramele eroilor săi. **Teza** lui **morală** predilectă este aceea că omul, prin calități precum inteligența, efortul constant, voința, stăpânirea de sine, echilibrul interior, perseverența în acțiune, respectarea triadei (adevăr-bine-omenie), poate modifica soarta în favoarea lui. Așa se explică de ce **eroine exemplare** prin forța lor lăuntrică și consecvență în manifestările lor exterioare — precum Mara și Persida — învinge destinul potrivnic și sunt privite deopotrivă cu respect de comunitatea căreia îi aparțin, de autorul care le-a proiectat personalitățile și de lector. Chiar titlurile celor 21 de capitole devin simboluri concentrate ale eticismului cultivat de scriitorul ardelean: „Sărăcuții mamei" reflectă grija permanentă ce însoțește afecțiunea Marei pentru copiii ei; „Primăvară", „Ispita" dezvăluie intensitatea sentimentelor și a pasiunii senzuale exercitate de simțuri asupra spiritului celor tineri (Persida, Codreanu, Natl); „Zbuciumare", „Datoria", „Două porunci" reliefează obligațiile morale ale copiilor față de părinți, dar și neobositul devotament cu care aceștia din urmă veghează asupra împlinirii destinului celor dintâi; titlurile simetrice. „Blestemul casei" și „Norocul casei" marchează — în voită antiteză — drama familiei tinere, izolate de părinți și de întreaga comunitate, în opoziție cu familia binecuvântată de toți cei apropiați, reuniți în jurul pruncului salvator al fericirii și al echilibrului lumii.

Romancierul continuă experimentul lui Duiliu Zamfirescu și își propune să înfățișeze cititorilor o altă fațetă a personalității feminine. Ca și predecesorul său, Slavici alcătuiește un tandem feminin, format din mamă și fiică, evidențiind asemănările și deosebirile dintre femeia adultă și cea tânără (în „Viața la țară", Sașa Comănești eanu este ca o mamă pentru frații și surorile mai mici, după decesul părinților). Mara Bârzovanu rămăsese văduvă cu doi copii, numiți de ea „sărăcuții mamei". Este o mică negustoreasă din Radna care duce un trai modest, având o casă pe care o primise drept zestre, o vie în dealul Păuliș și o livadă cu două sute de pruni în lunca Mureșului. Soțul ei fusese cizmar și risipise o bună parte din venitul familiei, din cauza alcoolismului.

Acțiunea romanului se petrece în nordul Banatului, pe valea Mureșului, în localitățile Lipova, Radna și Arad. Mara este iscusită precupeață, podăriță și manifestă un simț comercial deosebit. Chiar din primul capitol, prozatorul enumeră câteva dintre trăsăturile hotărâtoare ale eroinei: „era tânără, și voinică, și harnică, și Dumnezeu a lăsat să mai aibă și noroc". Concepția de natură etică a lui Slavici este aceea că însușirile de caracter ale omului sunt capabile să surmonteze vicisitudinile unui destin potrivnic sau chiar nemilos. Toată săptămâna ea își vinde mărfurile la Radna, la Lipova și chiar la Arad, acolo unde se desfășoară târgurile și se

Scanned with OKEN Scanner

adună mulțimi de oameni. Știe să vândă și să cumpere, preferând să piardă ori să aibă parte de un câștig redus, decât să rămână cu marfa nevândută: „vinde ce poate și cumpără ce găsește, duce la Radna ceea ce nu găsești la Lipova, sau la Arad, și aduce de la Arad ceea ce nu găsești la Radna, ori la Lipova". Rămasă văduvă cu doi copii, Persida și Trică, muncind din greu ca precupeață și podăriță, Mara este preocupată nu numai de ideea acumulării materiale, care să-i aducă prosperitatea necesară creșterii copiilor, dar și de educația mai îngrijită a celor doi, prin care să le asigure acestora o poziție socială mai înaltă în comunitate. Eroina reprezintă un caracter mai complex decât ipostaza (devenită aproape un clișeu de interpretare critică) unei ființe aprige în realizarea câștigului, lacome și avare în același timp. Văduvă încă tânără, ea nu se resemnează la o existență anodină și umilă, nici nu se recăsătorește, ci înfruntă viața de una singură, reușind în timp să facă avere și chiar să schimbe radical opiniile consătenilor în privința ei. Precum Smaranda Creangă (în Moldova), această ardeleancă dorește nu numai ca odraslele sale să trăiască mai bine, ci să și promoveze în ierarhia socială a vremii lor. În consecință, Persida primește o educație aleasă în Mănăstirea din Radna, sub supravegherea maicii Aegidia, care o iubește ca pe o fiică, iar Trică este încredințat lui Bocioacă, starostele cojocarilor din localitatea învecinată, ajungând mâna dreaptă a maistrului său și dorit ca ginere de acesta mai târziu. Fire energică și întreprinzătoare, Mara nu disprețuiește nici o muncă, arendează în asociere cu Gheorghe podul de peste Mureș, intră în afaceri cu Hubăr și se ocupă de negoțul profitabil de lemne etc., pentru „a strânge bani albi pentru zile negre", repartizați în trei ciorapi de care nu se atinge: „unul pentru zile de bătrânețe și pentru înmormântare, altul pentru Persida și al treilea pentru Trică".

Natl, feciorul măcelarului Hubăr, de origine etnică germană și de religie catolică, se îndrăgostește de fata Marei, văzând-o întâmplător în Mănăstirea din Radna, unde adolescenta își făcea educația sub îndrumarea Maicii Aegidia. În capitolul intitulat „Primăvară", prozatorul imaginează întâlnirea celor doi tineri și atracția erotică dintre ei, care stă sub **semnul fatalității**. Mara are ambiția de a-și mărita fata cu o personalitate intelectuală sau religioasă a spațiului în care trăiește, în acest scop călătorind la Arad și stabilindu-se temporar la familia Claici. În Arad, Persida îl cunoaște pe preotul Codreanu, care se îndrăgostește de ea, cerând-o de soție. În același loc, tânăra îl reîntâlnește pe Natl, devenind o **eroină dilematică** oscilând între sentimentele încercate față de cei doi pretendenți. Persida are tăria de caracter de a-l refuza pe teologul Codreanu și de a se decide sentimental în favoarea lui Natl. Timp de aproape doi ani, cei doi tineri se întâlnesc pe furiș, cu momente de atracție neînfrânată, dar și de oscilări și chiar de respingeri, pasionalitatea tiranizând firea omenească cu manifestările ei imprevizibile, fapt recunoscut de Persida însăși: „legea supremă sunt pornirile propriei noastre inimi. E nebun acela care le înăbușe..."

Atât Mara, cât și familia lui Natl se opun — din motive diferite — căsătoriei dintre descendenții lor. Persida este un personaj nonconformist, care înfruntă prejudecățile morale și sociale, fugind cu Natl la Viena, unde sunt cununați în taină chiar de către preotul Codreanu. Existența cuplului Persida-Natl devine zbuciumată și marcată de frecvente neînțelegeri conjugale. Natl se consideră un proscris și ar dori să se întoarcă acasă, dar este respins cu brutalitate de tatăl său. Hubăr se simte, deopotrivă, umilit de incapacitatea urmașului familiei de a-și încheia stagiul de ucenic, pentru a fi recunoscut de breasla măcelarilor, cât și de opțiunea lui sentimentală în care ignorase binecuvântarea părintească. Cei doi tineri n-au mărturisit familiilor că sunt căsătoriți legal, atrăgând asupra lor oprobriul (condamnarea) comunității umane din care făceau parte. Ei deschid un birt, pe care Persida îl conduce, în fapt, dovedind aceleași aptitudini comerciale ca și mama ei. Natl refuză să o ajute, chefuiește cu prieteni ocazionali, în

Scanned with OKEN Scanner

beneficiul cărora deschide conturi ruinătoare pentru sine, și aduce cârciuma în pragul falimentului. Bărbatul orgolios nu acceptă superioritatea organizatorică și nici tăria morală a soției lui, fiind ironizat de amicii săi pentru că — în căsnicia lor — conduce femeia. Viața cuplului ajunge tensionată și culminează cu certuri și chiar cu bătăi umilitoare. Persida îndură cu înțelepciune neînțelegerile conjugale, sperând că o maternitate apropiată va trezi în mintea soțului și simțul responsabilității paterne. Când îi destăinuie acestuia faptul că urma să devină mamă, Natl o părăsește. Primul copil este pierdut în urma traumelor datorate bătăilor și Persida zace bolnavă.

Mara înfruntă prejudecățile, își vizitează fiica și o consolează. Aceasta îi ia apărarea bărbatului ei, considerându-se principala vinovată pentru că l-a scos din lumea lui și l-a expus unei situații conflictuale cu propria familie. Natl recunoaște că nu poate trăi fără soția lui și se întoarce acasă, dar neînțelegerile cu Persida vor continua. După un an, ea va da naștere unui băiat, fapt binecuvântat, ce reunește întreaga familie în jurul noului-născut; Natl îi cere iertare Persidei, se împacă cu tatăl său, care îi face o vizită și oferă daruri, fericit că are un nepot. Hubăr, marcat de păcatul conviețuirii nelegitime cu Reghina, o servitoare cu care îl concepuse pe Bandi, se temea că și nepotul său provine dintr-un adulter. Când Hubăr află că Persida și Natl erau căsătoriți legitim, le acordă binecuvântarea sa. În urma unei discuții lămuritoare cu Persida, el plânge, recunoscând faptul că Bandi este fiul său și că ar dori să-i asigure un viitor și acestuia. Instinctiv, copilul bolnav mintal îl urăște pe Hubăr și îl determină să-și mărturisească paternitatea. Amintindu-și că mama lui sfârșise nebună și în mizerie, din cauza lașității lui Hubăr, el îl sugrumă pe bătrânul său tată într-un acces de furie demențială. Astfel, păcatul inițial este ispășit și purificat prin moarte. Sancțiunea imanentă pune capăt tensiunilor familiale și căsnicia Persidei va fi fericită, cei buni fiind răsplătiți, iar vinovații primindu-și pedeapsa meritată.

Criticul interbelic Pompiliu Constantinescu îi reproșează lui Slavici finalul melodramatic al romanului și demonstrația morală prea evidentă: „Astfel conceput, tara [viciul, defectul, n.n.] iremediabilă a romanului e latura prea pronunțat etică. Personajele acționează pentru a ilustra o idee aprioric stabilită: nefericirea căsniciei nebinecuvântate în fața lui Dumnezeu. Gesturile lor sunt gesturi mecanice, de manechine, căci în dosul hotărârilor lor stă autorul".

Deși Slavici a excelat în portrete de **eroine voluntare**, totuși unele personaje masculine create de el sunt memorabile. În opoziție cu Natl, dominat de slăbiciune și de indecizie sufletească — caracteristici morale care îl înrudesc cu hangiul Ghiță din „Moara cu noroc" — Trică, fratele Persidei, este un temperament mândru și tenace (în sens pozitiv), ca și Lică Sămădăul (dar cu repercusiuni negative). Cei doi frați se impun prin individualitatea personalității lor și prin felul în care răspund hotărât momentelor tensionate din existența fiecăruia. Dârz și încăpățânat, la școală Trică se bătea cu elevii mai mari decât el și, chiar dacă nu câștiga totdeauna, impunea respect adversarilor săi. Pedepsit de dascăl pe nedrept, el nu și-a cerut iertare și „nici o singură lacrimă nu i se ivise în ochi". Adolescent fiind, dădea impresia că este cam „motolog și gură-cască", umblând mereu murdar și neglijent. În ciuda ținutei vestimentare neîngrijite, el reușește să atragă atenția maiștrilor-cojocari prin talentul, răbdarea și corectitudinea pe care le depune în muncă. Astfel, a lucrat patru luni la un cojoc de miel pe care l-a decorat atât de frumos în motive naționale, încât a fost cel mai bine prețuit în tot târgul Aradului. Datorită mărfurilor lucrate de el însuși, Trică va fi angajat de Bocioacă, starostele cojocarilor din Lipova. În casa acestuia, tânărul ucenic înțelege să-și facă datoria, să-și respecte stăpânul și să fie un bun tovarăș pentru colegii de breaslă. El trăiește prima sa experiență erotică, în care se manifestă cu patimă senzuală, dar și cu lucidă demnitate. Când înțelege că Marta,

Scanned with OKEN Scanner

soția lui Bocioacă, dorește să-l transforme în amantul ei și să ducă împreună o viață adulteră, Trică refuză să-și înșele stăpânul și să-și vândă sentimentele. Marta îl umilește încercând să-l șantajeze moral, prin răscumpărarea acestuia de la prestarea serviciului militar cu banii soțului ei. Trică cere sprijin mamei sale, dar Mara, fire avară, îl refuză. După ce își afirmă dorința de a rămâne o ființă liberă, Trică participă la „Verbonc" (veche modalitate de recrutare în Ardeal) și se înrolează în armată: „Am, zise el, să-mi răscumpăr eu, ca să nu-mi mai poată arunca nimeni vorba că m-a cumpărat cu bani!..."

Experiența ostășească câștigată pe frontul din Italia îl maturizează și Trică, ușor rănit, se reîntoarce acasă, integrându-se din nou breslei cojocarilor din care făcea parte. Asociațiile profesionale aveau o veche organizare și respectau anumite tradiții ce îi ierarhizau pe membrii lor: astfel, măcelarii, ca și cojocarii, efectuau un stagiu obligatoriu în diferite localități și sub îndrumarea mai multor patroni, câștigând competența necesară care era însemnată într-un document. Numai după îndeplinirea acestei condiții prealabile, ucenicii susțineau o probă de abilitate profesională și erau recunoscuți de către breasla respectivă. Trică și Natl sunt supuși probei de verificare a competenței specifice breslei din care fac parte, în aceeași zi cei doi cumnați fiind declarați unul „măiestru cojocar" și celălalt „măiestru măcelar".

Toate personajele romanului scris de I. Slavici recunosc ascendentul Marei asupra lor, femeie încercată mereu de „greul vieții", care dă fiecăruia o lecție de curaj și de reușită existențială obținută prin merite proprii. Chiar bătrânul Hubăr, care o considerase cândva o biată văduvă amărâtă, o privește cu admirație la masa festivă dată de Bocioacă a treia zi de Paști „în cinstea noilor măiești": „Îi venea să plângă când se uita la fața senină a Marei. Cuprinsă de simțământul că dânsa i-a adunat pe toți la un loc și că copiii ei sunt cheagul care-i ține strânși, ea umbla mândră și ușoară, oarecum pe zburate, și vorbea rar și apăsat *ca o împărătească*" [s.n.].

▲ Repere critice actuale

„... El [Slavici n.n.] a creat, cu acest instrument imperfect (limba lui necultivată), un număr de narațiuni (*Moara cu noroc, Popa Tanda, Pădureanca, Gura satului*) și romanul *Mara*, care reprezintă și azi puncte de reper pentru proza românească. Unele sunt socotite chiar capodopere ale genului. [...]

Mai este ceva de spus privitor la limba, stilul, gândirea artistică a lui Slavici, și anume faptul că el începe să scrie (anii '70 din secolul al XIX-lea) într-o vreme în care tradiția prozei realiste era slabă în literatura română (exista, doar, precedentul C. Negruzzi și, din 1863, exemplul lui Filimon). Slavici venea, în plus, din altă zonă lingvistică a lumii românești, cu altă tipologie, altă metodă și cu alte ambiții epice. El voia să facă o proză de observație a lumii rurale și să facă, în același timp, o proză de analiză a vieții interioare. Lucru dificil atunci ca și azi. Trebuie să recunoaștem că intuițiile sale au fost bune și că stilul lui, așa împiedicat cum este, este adevăratul stil al prozei moderne. Stil «prozaic», *înghesuit*, repetativ, obsedat de amănunte, uneori nefiresc compus, dar un stil care reușește să creeze o atmosferă morală și socială și, totodată, să pună în valoare o stare conflictuală și să particularizeze o tipologie. [...]

Revenind la limba lui Slavici, ea nu-i «frumoasă», dar este potrivită pentru temele pe care le dezvoltă epic autorul acesta înverșunat să-și ducă proiectele la capăt; nu-i fluentă, într-adevăr, și nici bogată, diversificată, mai mult: asocierea și ordinea cuvintelor este, uneori, silnică, dar trebuie să repetăm:

Scanned with OKEN Scanner

acesta-i stilul *bun, productiv* al prozei de analiză, aceasta-i calea cea dreaptă a realismului epic. Celălalt, *stilul frumos, stilul înalt, stilul înflorit, fastuos*, are îndreptățirile și performanțele lui (mari și spectaculoase!), dar marea proză românească din secolul al XX-lea (Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Holban, Mircea Eliade, Marin Preda, Petru Dumitriu ș.a.) a ieșit din brazda orășeanului Filimon, a ruralului Slavici și, bineînțeles, a stilistului I.L. Caragiale... Nu se pune problema de a elimina pe unii pentru a promova pe alții, ci de a înțelege că o literatură are nevoie, în egală măsură, de scriitori «prozaici» și de «stiliști» eminenți... Slavici nu-i un «auditiv» ca I.L. Caragiale și, din altă sferă de inspirație și cu alt limbaj epic, ca Ion Creangă; nu-i nici un «vizual», un talent înzestrat cu simț plastic, ca Sadoveanu; nu-i un «artist» în sensul stilistic al termenului, așa cum este Mateiu Caragiale, este însă un prozator care vede panoramic (descrierea pustei și a zonei numite *Podgoria*), știe să prindă printr-o aglomerare inestetică de detalii un mediu și o atmosferă socio-umană, în fine, are intuiții bune asupra psihologiei individului mărunt și știe să le noteze într-un limbaj pe care, în mod evident, îl elaborează greu. Impresia pe care o ai, când îi citești narațiunile sufocate de atâtea determinări, este că el «se căznește»... *Scrisa* nu-i iese ușor, își compune în chinuri — ca și Creangă — fraza, cu deosebire că la Creangă fraza iese bine, rotunjită, aproape savantă prin numărul mare de propoziții subiective și atributive strânse ca boabele de strugure într-un ciorchine — în timp ce la bietul Slavici frazele ies nădușite, «buiguite» (un cuvânt ce se repetă în vocabularul scriitorului), adică zăpăcite, amețite... Creangă și I.L. Caragiale au geniu lingvistic. Slavici are doar un talent (mare talent) pe care-l cultivă cu osârdie și se folosește de el în chinuri pentru a-și duce proza la capăt. Reușește. Satisfacția este că drumurile prozei de analiză, în literatura noastră, pornesc din ograda lui țărănească..."

(Eugen Simion, Prefața la *Ioan Slavici, Opere*, I, *Nuvele*, colecția „Opere fundamentale", publicată sub egida Academiei Române, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001).

Bibliografie selectivă

Dimitrie Vatamaniuc, *Ioan Slavici. Opera literară*, Editura Academiei, București, 1970.

Magdalena Popescu, *Ioan Slavici*, Editura Cartea Românească, București, 1977.

George Munteanu, *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, vol. I–II, ediția a II-a, Editura Porto-Franco, Galați, 1994.

Ioan Slavici, *Opere*. Vol. I–II, ediție coordonată de acad. Eugen Simion și îngrijită de Constantin Mohanu (sub egida Academiei Române), Editura Univers Enciclopedic, București, 2001.

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE BACOVIA

Decor

Copacii albi, copacii negri
Stau goi în parcul solitar:
Decor de doliu, funerar...
Copacii albi, copacii negri.

În parc regretele plâng iar...

Cu pene albe, pene negre
O pasăre cu glas amar
Străbate parcul secular...
Cu pene albe, pene negre...

În parc fantomele apar...

Și frunze albe, frunze negre;
Copacii albi, copacii negri;
Și pene albe, pene negre,
Decor de doliu, funerar...

În parc ninsoarea cade rar...

Abordarea textului

Aparținând volumului de debut al lui Bacovia — „Plumb" (1916) — „Decor" surprinde momentul temporal când toamna, anotimpul ploilor, se pregătește să facă loc iernii și zăpezii. Bacovia fixează, în cadrul poematic, o natură sumbră și tristă asemenea unui „decor de doliu". Prima imagine este una vizuală a copacilor dezgoliți de frunze și descriși sumar prin alternanța a două culori contrastante — albul și negrul — ce contribuie la crearea unui tablou fără

Scanned with OKEN Scanner

viață, încremenit: „Copacii albi, copacii negri/ Stau goi în parcul solitar..." Impresia de singurătate inertă este generată de folosirea epitetului „solitar", alăturat substantivului „parcul". Amestecul caleidoscopic al negrului cu albul creează, la Bacovia, cenușiul, plumburiul deprimant ce contribuie la provocarea, în sufletul poetului, a unei triste iremediabile. Aspectul dezolant al naturii în pragul iernii este asemuit unui „decor de doliu, funerar", termenii din lexicul funebru ilustrând cel mai bine senzația de amorțire a naturii, comparabilă cu o moarte temporară. În finalul primei strofe, este reluat cel dintâi vers — „Copacii albi, copacii negri" —, procedeu utilizat simetric de autor pe tot parcursul poeziei. Separat de restul strofei, Bacovia folosește **monoversul cu valoare aforistică**. El poate fi considerat chiar o concluzie a acesteia, și anume că toamna redeșteaptă în sânul naturii regretele și părerile de rău, accentuate de atmosfera încărcată de triste: „În parc regretele plâng iar..." Ca procedeu stilistic se relie-fează prezența verbului personificator „plâng" și adverbul „iar", care sugerează repetabilitatea acestor fenomene an de an, fapt evidențiat și de utilizarea punctelor de suspensie în finalul monoversului. Repetarea consoanelor surde („d", „f", „g", „n", „p", „s") accentuează atmosfera sumbră, care domnește peste întreaga natură.

Din punct de vedere al construcției poematice, strofa a doua este simetrică cu cea dintâi, marcată, la debut și în final, de aceleași culori contrastante — albul și negrul — de data aceasta atribuite nu unui element de natură static (copacii), ci altuia aflat în mișcare (o pasăre), pe care autorul îl descrie la fel de sumar în contraste cromatice: „Cu pene albe, pene negre / O pasăre cu glas amar / Străbate parcul secular". Bacovia reține, așadar, și o imagine auditivă, evocând printr-o **metonimie** glasul păsării, care este „amar", influențat și el de starea deplorabilă a naturii. Prin folosirea epitetului metaforic „secular" este sugerată și vechimea acestui spațiu care dăinuie de veacuri, expus anual schimbărilor succesive de vreme. Concluzia acestei strofe, marcată tot printr-un vers izolat, este că „în parc fantomele apar", siluetele trecătorilor nedistingându-se în ceața densă care se lasă o dată cu înserarea.

Ultima strofă reia, prin **enumerație substantivală**, elementele de natură deja menționate: „copaci", „păsări", „pene", cărora li se adaugă „frunzele", rar întâlnite la sfârșitul toamnei. Spre deosebire de restul poemului, în finalul acestei strofe nu mai este reluat primul vers, ci este precizat rezultatul simbolic al amestecului celor două culori obsedante: „Decor de doliu, funerar".

Pe parcursul textului liric, imaginile se succed într-o gradație treptată: astfel, în prima strofă, atmosfera este calmă, nemișcată; în cea de-a doua, o dată cu apariția păsării zgribulite de frig, atmosfera se însuflețește puțin, apoi se estompează în ceața care învăluie totul; în cele din urmă, iarna sosește în adevăratul sens al cuvântului, ninsoarea semnalând instalarea anotimpului friguros: „În parc ninsoarea cade rar..." Faptul că substantivul „parc" este nearticulat sugerează **generalizarea spațiului** afectat de vitregiile naturii, spațiu care, de fapt, nu se limitează doar la un parc anume, ci cuprinde întreaga fire. Epitetul verbului („rar") pune în evidență o calmare temporară, o liniștire a fenomenelor naturale, o dată cu venirea anotimpului rece. De o deosebită muzicalitate a versurilor, poemul se remarcă prin originala realizare a decorului hibernal. Vorbind despre lirica sa, George Bacovia recunoaște: „Compunerea operelor mele a fost de cele mai multe ori în mijlocul naturii, schițate cu un creion, deoarece cele mai multe sunt impresii de peisagii..." Dacă am reuni cele trei monoversuri izolate, am obține un plan secund, mai voalat și mai misterios decât planul apropiat bine conturat vizual, ca în **tehnica picturii impresioniste**.

Scanned with OKEN Scanner

Rar

Singur, singur, singur,
Într-un han, departe —
Doarme și hangiul,
Străzile-s deșarte,
Singur, singur, singur...

Plouă, plouă, plouă...
Vreme de beție —
Și s-asculți pustiul,
Ce melancolie!

Plouă, plouă, plouă...

Nimeni, nimeni, nimeni...
Cu atât mai bine —
Și de-atâta vreme
Nu știe de mine
Nimeni, nimeni, nimeni...

Tremur, tremur, tremur...
Orice ironie
Vă rămâne vouă —
Noaptea e târzie,
Tremur, tremur, tremur...

Veșnic, veșnic, veșnic...
Rătăciri de-acuma
N-or să mă mai cheme —
Peste vise bruma,

Veșnic, veșnic, veșnic...

Singur, singur, singur...
Vreme de beție –
I-auzi cum mai plouă,
Ce melancolie!
Singur, singur, singur...

Scanned with OKEN Scanner

Abordarea textului

Cadența liberă și cu atât mai expresivă a rostirii versurilor (sincopată sau continuă, înfrigurată ori calmă) este asigurată de către dozarea tonalității **repetițiilor** care inaugurează și încheie simetric fiecare strofă a poemului. Dacă le enumerăm doar („singur", „plouă", „nimeni", veșnic", „singur"), cititorul recompune din câteva cuvinte acea stare de spirit bacoviană: într-o atmosferă autumnală și dezolantă, spiritul artistului coboară în sine, se izolează de restul lumii, nu se simte legat de nimic și de nimeni, își măsoară fragilitatea ființei în raport cu descompunerea cosmosului, are revelația că sentimentul veșniciei nu-l deprimă numai pe om, ci împovărează chiar umerii de granit ai universului, iar solitudinea permanentizată se întinde de la un capăt la altul al lumii. Spiritul creatorului simbolist reface, în acest punct, trăirea metafizică a eului eminescian când constată revenirea lumii la starea ei primordială, după zbaterea colosală de a ieși din haosul inform: „Căci în sine împăcată reîncep — eterna pace..." *(Scrisoarea I)*. Puținele determinări **spațiale** („într-un han, departe —", „străzile", „pustiul") și **temporale** („vreme", „de-atâta vreme", „noaptea", „târzie") sugerează — prin generalitatea lor — o ambianță indefinită, sufocantă tocmai prin rarefierea ei. Cu excepția câtorva epitete care indică durata („atâta, „târzie") și a epitetului cu valoare cantitativ-superlativă („Ce [cât de adâncă n.n.] melancolie!"), **repetiția valorilor morfologice esențiale** (adjectiv, verb, pronume, substantiv sau verb — forma „tremur" are valoare omonimă — și din nou adjectiv) este responsabilă de întreaga construcție poematică. Din câteva imagini și o figură de stil sintactică cu valențe incantatorii, Bacovia reușește performanța de a sugera corespondențele subtile dintre fenomene și stări, reunite sub semnul atmosferei de **spleen**, care-i definește universul intim.

Natura — în concepția bacoviană — nu e peisaj exterior, ci **o stare de spirit** întoarsă cu fața de la spectacolul firii. Senzația de concordanță între impresia de fluidizare a fenomenelor din afară și de profundă disoluție a interiorității artistului se datorează și succesiunii de propoziții principale, simple, frecvent eliptice de predicat: astfel, însăși **ideea de acțiune** (dependentă de marca predicativității) **este anulată**. În lumea bacoviană, totul rămâne inert, nimic nu se schimbă, căci mișcarea implică riscul erorii de a schimba matricea lumii și fundamentul acesteia. Poetul român se întâlnește în acest punct — al elogiului fenomenelor statice, chiar al unei **grandori încremenite în nemișcare** — cu liricul francez Charles Baudelaire din poezia „Frumusețea": „Urăsc mișcarea care deplasează liniile" sau în traducerea lui Al. Philippide — „Urăsc tot ce e zbucium tulburător de linii"(„Je hais le mouvement qui déplace les lignes" — vol. *„Florile răului"*).

Nemișcat, însingurat, trăind senzația unui spațiu fără viață („pustiul") și a unui timp nemărginit, aproape halucinant („vreme de beție"), mizantrop („orice ironie / Vă rămâne vouă"), poetul își condamnă sinele la resemnare: „I-auzi cum mai plouă..." Persoana a II-a verbală și pronominală „s-asculți", „[vă] rămâne [vouă]", „i-auzi") nu implică nici un dialog, ci este marca unui **monolog cu propria instanță interioară**, care stă de veghe (precum în poemele „Plumb", „Lacustră" etc.) la porțile unei lumi gata de prăbușire. Unica metaforă („Peste vise bruma") denotă, prin același procedeu al **elipsei verbale**, pierderea oricărei speranțe de recuperare a capacității imaginative, a încrederii în facultatea de autoiluzionare a minții omenești.

Scanned with OKEN Scanner

Exclamația retorică „Ce melancolie!" rezonează în sufletul nostru precum versul conclusiv din eminesciana „Floare albastră": „Totuși... este trist în lume!..."

„Rar" constituie un poem al alienării, al unei vieți anodine desfășurate în gol, după automatisme vidate de sens, într-un univers cenușiu și deprimant. Este miraculos felul în care, într-o poezie monocordă, câteva mijloace artistice banale (repetiții obsedante, dispunerea schematică a versurilor, utilizarea liniei de pauză — ca un hiat în suflet, a punctelor de suspensie — ca un plâns rarefiat în ecou) pot crea o atmosferă unică. „Bacovia — opinează E. Lovinescu — se bucură de rarul prestigiu al originalității: de n-a creat poezia de atmosferă, a întrebuințat-o cu înlăturarea atât de completă a oricărui alt artificiu poetic, încât s-a confundat cu ea. Există, în adevăr, o atmosferă bacoviană" (E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*).

Tablou de iarnă

Ninge grozav pe câmp la abator
Și sânge cald se scurge pe canal;
Plină-i zăpada de sânge animal —
Și ninge mereu pe-un trist patinor...

E albul aprins de sânge-nchegat
Și corbii se plimbă prin sânge... și sug;
Dar ceasu-i târziu... în zări corbii fug, —
Pe câmp la abator s-a înnoptat.

Ninge mereu în zarea-nnoptată...
Și-acum când geamuri triste se aprind
Spre abator vin lupii licărind.
— Iubito, sunt eu la ușa înghețată.

Abordarea textului

În perioada contemporană apariției volumelor celor mai importante ale sale (*Plumb* — 1916, *Scântei galbene* — 1926), lui G. Bacovia i s-au reproșat monotonia viziunii tematice a liricii sale și simplitatea (dusă uneori până la schematizare) a formelor artistic-prozodice, constatări ce i-au adus eticheta nedreaptă de creator în registru minor. La o analiză mai profundă, critica actuală a observat că poetul nu rămâne doar în sfera monocordă a evocării târgurilor de provincie înțepenite în mentalități anacronice, a toamnelor ploioase și mohorâte, a iernilor încremenite

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

într-o răceală solitară, a stridențelor primăvăratice ori a caniculei estivale dominate de miasmele descompunerii. Bacovia scrie și versuri pline de vigoare, în alternanțe cromatice violente (alb-roșu, alb-negru, negru-roșu), aproape insuportabile în sugestiile lor. Culorile nu mai sugerează stări de spirit, ci agresiuni corporale, reacții pur fiziologice la nivelul terminațiilor nervoase; sunt culori ireconciliabile, dureroase fizic, fără valoare spiritualizată. În „Tablou de iarnă", imaginile nu au nimic pictural, nu transpun senzațiile primare în emoții intelectuale, ci se mențin voit **în materialitatea simțurilor**. În acest caz, Bacovia se diferențiază de simboliștii obișnuiți să producă consonanțe între senzațiile vizuale și rezonanțele lor sufletești, trezind analogii cu stări specifice. Poetul contemplă o imagine sălbatică: în spațiul nemărginit al câmpului de la marginea orașului, albul ninsorii și sângele șiroind al animalelor ucise la abator se acoperă unul pe altul cu disperare. Natura, în fenomenalitatea ei instinctivă, pare mai inocentă decât umanitatea feroce. **Oximoronul termic** (rece-cald) și contrastul cromatic terifiază spiritul contemplator. Adverbul cu valoare superlativă „grozav" pare să dea câștig de cauză ninsorii abundente, ca și cum natura întreagă și-ar mobiliza resursele ca să salveze impuritatea sacrificării unor făpturi nevinovate.

Dar zăpada înghețată formează treptat „un trist patinor" însemnat de petele acuzatoare „de sânge animal". Jertfele nenumărate atrag păsările și animalele de pradă care se succed la locul oribilului sacrificiu: corbii lacomi „se plimbă prin sânge... și sug", urmați, la lăsarea întunericului, de lupii flămânzi care se îndreaptă către abator cu ochii „licărind". Și V. Alecsandri — în pastelul *Mezul iernei* — creează o imagine similară („E un lup ce se alungă după prada-i spăimântată"), dar câtă diferență între retorica unui text peisagist clasic și simbolistica bacoviană: în timp ce poetul pașoptist are o viziune optimistă chiar și asupra „gerului cumplit", autorul modernist sugerează un **spațiu agonizant**, unde natura înghețată și omul sălbăticit de instincte primare se dezlănțuie deopotrivă. Atmosfera tensionată nu se destinde nici măcar în final, angoasa ninsorii perpetue, iminența venirii lupilor cu ochi sticlind de foame rezonând cu versul șocant: „— Iubito, sunt eu la ușa înghețată". „Geamurile triste" și „ușa înghețată" a casei femeii îndrăgite, ninsoarea de sfârșit de lume sunt tot atâtea opreliști în calea poetului, încât putem bănui că accesul spre interioritatea fericită îi este interzis.

Așadar, G. Bacovia nu este doar poetul tristeților autumnale, al dezamăgirilor exprimate în surdină, al plânsului înăbușit izolat de semeni, ci și autorul unor proteste formulate cu vigoare față de condiția umană, prizonieră într-o natură de care s-a înstrăinat. Dintr-o poezie de atmosferă G. Bacovia a făcut una sarcastică, **un antipastel**, ce dezvăluie o lume tragic înghețată în frigul interior al instinctelor gregare, pe care nici natura nu o mai poate purifica.

Scântei galbene

Vom spune că toamna a venit... foarte trist —
La o fereastră melancolică, mi s-a părut ceva,
Însă m-a trezit un glas pozitivist...
Vânt umed, și frunza zboară, undeva.

Am ajuns, acum, pe un câmp cu ape...
În luncă, medita un poet cunoscut —
Părea că de oameni nu mai încape;
De-această-ntâmplare, atât de rău mi-a părut.

Eu nu mai știu nimic, și m-am întors acasă.
Uitați-vă ce gol, ce ruină-n amurg —
Amurgul galben m-a-ngălbenit, și m-apasă,
Ca geamuri galbene, cu lacrimi ce nu mai curg.

Abordarea textului

Este binecunoscut faptul că, în simbolistica bacoviană, fiecărei culori îi corespunde o trăire emoțională, autorul însuși mărturisind că vede în intensitatea galbenului echivalentul vizual al **deznădejdii**. Există și un anumit efect psihologic al culorilor tari (roșul, galbenul, violetul) care incită spiritul să iasă din recluziune și să se manifeste. Galbenul, plasat de Goethe (în *Convorbiri cu Eckermann*) „la limita luminii", poate figura pragul moral dintre o formă acută a disperării și protestul (chiar mânia) gata să izbucnească. În volumul cu titlu omonim din 1926, există mai multe texte lirice numite „Scântei galbene", ce dezvăluie impactul tristeții și al mohorelii autumnale asupra spiritului uman. Primul vers sună ca-ntr-o poveste și este uimitoare frecvența verbelor într-o poezie eliptică, de obicei, de predicate. Cu excepția formei de viitor I (ce inaugurează poemul), aproape toate celelalte marchează nuanțe ale trecutului (perfect compus și imperfect), fapt gramatical de natură să sublinieze **imposibilitatea întoarcerii în timp**. Frecvența epitetului simplu caracterizator („foarte trist", „melancolică", „umed", „cunoscut") și repetiția celui **monocromatic** („amurgul galben", „geamuri galbene"), întărit de **tautologia** („m-a-ngălbenit") reprezintă o altă abatere de la utilizarea rară a procedeelor retorice în poezia bacoviană. Explicația constă în restrângerea atmosferei lirice (la primele și ultimele versuri), în favoarea **dezvoltării intenției ironice**: „Însă m-a trezit un glas pozitivist" sau „În luncă medita un poet cunoscut — / Părea că de oameni nu mai încape".

Bacovia nu este întotdeauna un spirit resemnat și creația sa are, adesea, accente ironice, chiar sarcastice, rostite pe un ton grav: „De-această întâmplare, atât de rău mi-a părut". Poetul care meditează „în luncă", al cărui orgoliu nu mai are loc de semeni și face pustiu în jurul său, devine un subiect de satiră lucidă. Bacovia renunță să mai caute sensuri acolo unde ele nici nu există, iar absența acestor semnificații este sugerată prin pronume și adverbe indefinite („ceva", „undeva"). Refuzând o formă de cunoaștere sterilă („Eu nu mai știu nimic..."), **eul liric** și **cel biografic se confundă**, în fața contemplării comune a „amurgului galben" și a „golului" din suflet. Poetul acceptă că înseși „lacrimile" suferinței „nu mai curg", iar deznădejdea redevine **mută**. Din această perspectivă, el recurge la **tăcerea semnificantă**, laitmotiv în marea poezie românească: M. Eminescu — „Și mută-i gura dulce-a altor vremuri" (*Trecut-au anii...*); T. Arghezi („Ruga mea e fără cuvinte, /Și cântul, Doamne, mi-e fără glas [...]. / Te caut mut,

Scanned with OKEN Scanner

te-nchipui, te gândesc..." (*Psalmii*); „Lucian Blaga e mut ca o lebădă. / În patria sa / zăpada făpturii ține loc de cuvânt" (*Autoportret*). Întoarcerea „acasă" (în spațiul securizant), refuzul de a mai vorbi, senzația de apăsătoare melancolie așază pragul simbolic despărțitor („geamuri galbene") între spiritul întomnat al artistului și lumea din care se simte definitiv alungat.

Vals de toamnă

La geamuri toamna cântă funerar
Un vals îndoliat, și monoton...
— Hai, să valsăm, iubito, prin salon,
După al toamnei bocet mortuar.

Auzi, cum muzica răsună clar
În parcul falnic, antic, și solemn, —
Din instrumente jalnice de lemn,
La geamuri, toamna cântă funerar.

Acum, suspină valsul, și mai rar,
O, lasă-mă acum să te cuprind...
— Hai, să valsăm, iubito, hohotind,
După al toamnei bocet mortuar.

Abordarea textului

Lirica de atmosferă intimă, circumscrisă spațiului interior în care două individualități rezonează la unison, este redusă cantitativ în opera lui Bacovia, spirit îndeosebi solitar, taciturn, mefient (neîncrezător), inadaptabil. Și totuși există fericite excepții, precum „Decembre", „Melancolie", „Note de primăvară", „Vals de toamnă". În ultimul text liric menționat, chiar dacă **lexicul** selectat este preponderent **macabru** („funerar" — epitet reluat al verbului, „îndoliat", „bocet", „mortuar", „jalnice"), totuși atmosfera rămâne calmă și destinsă, pentru că izolarea de lume nu se mai petrece de unul singur, ci în doi, și pentru că natura — redevenită decor — nu mai poate influența negativ spiritul uman. Perechea, care valsează în salon „după al toamnei bocet mortuar" (vers laitmotiv) în ritmul domol al sonurilor naturale din parcul însuflețit de „instrumentele jalnice de lemn", nu se teme de acest anotimp al lâncezelii deprimante și al nevrozelor. **Ceremonialul dansului** are loc în surdină, acompaniat „la geamuri" de melosul exterior al elementelor de natură. Uimitoare este dorința de intimitate cu ființa iubită, rugată să se lase „cuprinsă" în mișcarea domoală a muzicii.

Scanned with OKEN Scanner

Vizualul Bacovia pune accent, de data aceasta, pe **imaginile acustice** produse în registre și pe tonalități variate: fie domoale („cântă", „monoton", „jalnice", „suspină mai rar"), fie mai acute („bocet", „răsună clar", „hohotind"). Verbul onomatopeic la gerunziu dezvăluie totuși o suferință ascunsă, însă perceptibilă în adâncul făpturii sale. Reluarea interjecției familiare „hai", repetiția vocativului afectiv „iubito", verbul la conjunctiv prezent, persoana I plural („să valsăm", formele de imperativ ale îndemnului bărbătesc („auzi", „lasă", „să [te] cuprind") întăresc impresia de participare intensă a poetului la dansul ritualic. Fără să anuleze tragicul înțeles al existenței artistului, un poem ca „Vals de toamnă" întrerupe eternul „solilocviu pe muche de cuțit, între luciditate și demență" (Pompiliu Constantinescu, *Studii și cronici literare*) și-l modifică temporar într-un dialog posibil cu o ființă apropiată și dragă.

▲ Repere critice actuale

„De abia tinerii poeți din anii '60 (Nichita Stănescu, Adrian Păunescu, Ileana Mălăncioiu etc.) descoperă în monotonul, repetitivul autor al *Plumbului* un mare creator și-l pun alături de Arghezi, Blaga, Barbu... Sentimentul acestei reparații este mai larg, Ion Caraion, poet din «generația pierdută», scrie o carte remarcabilă despre Bacovia, alții — din mai toate generațiile — nu-l mai ocolesc când este vorba să determine modelele modernității românești. Cade acum (în fapt, demonstrația o începuse Ion Pillat în 1943!) și ideea, mai veche în critica românească, despre nespecificitatea liricii simboliste. [...]

Situat în prelungirea simbolismului (ramura neagră din *Nevrozele* lui Maurice Rollinat), Bacovia se integrează printr-un număr de elemente într-o tradiție spirituală și chiar o tradiție provincială românească și, voit sau nu, devine un poet specific, adică un poet care exprimă în chip exemplar *psihea* colectivă. Așa se explică că el a avut repede imitatori și a creat o școală în lirica românească: «bacovianismul» a devenit expresia unei stări de spirit (o astenie generală, un sentiment cosmic de singurătate, senzația agresivă de gol istoric, o depresie care ia forme explozive prin acumulare lentă de «negativități», de refuzuri și frustrații în toate planurile existenței) și, totodată, a devenit un model liric bazat pe un număr de elemente retorice și o sumă, greu de socotit, de inefabile. Împreună dau acel sentiment profund pe care îl dă, totdeauna, marea lirică: ea aparține unei limbi și exprimă o lume specifică (în cazul lui Bacovia, lumea românească în formele ei întârziat arhaice, provinciale) și, în același timp, sentimentul că poemele sugerează, în genere, singurătatea cosmică a individului, frica universală de existență, teroarea pe care o provoacă omului vulnerabil lumea ce-l poartă... Cum voi încerca să dovedesc mai departe, acest aspect mi se pare esențial (și unic) la Bacovia: intuiția unui univers integral ostil și sentimentul că individul nu umblă niciodată bine prin natura lui.

Rezumând, putem spune că, la prima vedere, Bacovia este suma a trei paradoxuri care rareori se conjugă în literatură: 1) nu are o viață pe măsura operei lui, și acest fapt se întâmplă în pragul modernității românești, când individul iese în față și tinde să-și impună personalitatea (biografia); 2) și-a scris cele mai bune poeme la sfârșitul adolescenței și începutul tinereții, după care n-a mai produs versuri esențiale (sau nu într-o măsură hotărâtoare) și, oricum, nu și-a schimbat nici viziunea, nici limbajul liric; 3) receptarea critică în epocă a fost modestă, reputația lui de mare poet i-a venit după moarte, o dată cu afirmarea unei noi generații literare. A trebuit, cu alte cuvinte, să treacă, nu una, ci

Scanned with OKEN Scanner

două-trei generații de scriitori (de la 1902 până în 1965) și două războaie mondiale, pentru ca să apară o sensibilitate favorabilă acestui poet contemporan cu Arghezi și, cronologic vorbind, precursor al lui Blaga și Ion Barbu... O poezie, așadar, atipică și o receptare critică plină de surprize. Un poet, are dreptate Al. Macedonski (care l-a mosit și pe Bacovia, așa cum îl mosise pe celălalt mare poet al secolului XX, Arghezi), *de excepție* într-o lume care nu era pregătită să-l primească."

(Eugen Simion, *Introducere* la *George Bacovia. Opere*, colecția „Opere fundamentale", apărută sub egida Academiei Române, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001).

Bibliografie selectivă

Ion Caraion, *Bacovia. Sfârșitul continuu*, Editura Cartea Românească, București, 1977.

Daniel Dimitriu, *Bacovia*, Editura Junimea, Iași, 1981.

Mircea Scarlat, *George Bacovia: nuanțări*, Editura Cartea Românească, București, 1987.

George Bacovia, *Opere*, ediție coordonată de acad. Eugen Simion și îngrijită de Mircea Coloșenco (sub egida Academiei Române), Editura Univers Enciclopedic, București, 2001.

Scanned with OKEN Scanner

LUCIAN BLAGA

Izvorul nopții

Frumoaso,
ți-s ochii-așa de negri încât seara
când stau culcat cu capu-n poala ta
îmi pare
că ochii tăi, adâncii, sunt izvorul
din care tainic curge noaptea peste văi
și peste munți și peste șesuri,
acoperind pământul
c-o mare de-ntuneric,
Așa-s de negri ochii tăi
lumina mea.

Abordarea textului

În capitolul XL al volumului documentar-biografic „Hronicul și cântecul vârstelor" (1946), Blaga rememorează toamna anului 1917, când — la Viena — o așteptase îndelung pe Cornelia Brediceanu, viitoarea soție a poetului. Din acea înfrigurată așteptare, din teama lucidă că influenta familie din Banat a miresei îi era ostilă tânărului student cu un destin încă incert, din tăcerea și absența prelungită a iubitei sale se nasc versurile ce vor alcătui substanța volumului inaugural abia peste doi ani (*Poemele luminii*, 1919): „Vreo câteva săptămâni n-am mai scris Corneliei nici o scrisoare. Cineva în mine începuse să cânte. Și însemnam cuvintele cântate, pe hârtie. N-am mai trimis Corneliei nici un răvaș. Dar într-o zi i-am trimis poeziile, așa ca ale unui autor oarecare..." Explozia unui sentiment, care încă nu îndrăznise să se manifeste în magma fierbinte a trăirilor lui, se face simțită compensatoriu în imaginile incandescente ale unui **eros spiritualizat** din aproape toate poemele acestui volum. Am ales, spre exemplificare, „Izvorul nopții", al cărui titlu metaforic, deși este utilizat voit în antiteză cu termenul implicit

Scanned with OKEN Scanner

de „lumină", nu conține decât **o aparentă opoziție**, pentru că noaptea și ziua, întunericul și lumina sunt elemente care se presupun în mod obligatoriu, își au obârșia unul în celălalt și se succed permanent.

Poemul debutează cu un adjectiv substantivat notat cu majusculă, declinat în vocativ și separat de restul textului liric printr-o virgulă, așa cum imaginea celei îndrăgite formează o lume în sine, izolată de tot ce o înconjoară. „Frumoasa" nu are nume, dar se impune celui care o contemplă extaziat prin chipul însuflețit de privirea ei profundă și misterioasă: „ți-s ochii așa de negri", vers-refren devenit aproape de finalul poematic: „Așa-s de negri ochii tăi". Pentru liricul modernist, feminitatea se confundă cu frumusețea însăși, așa cum pentru romanticul Eminescu aceasta era definită fie pur noțional („ea", „fata", „femeia") sau printr-un epitet afectiv („dragă", „iubito", „adorato"). Gramatical, se remarcă, în versul laitmotiv, pronumele personal în formă atonă „ți" în cazul dativ posesiv, echivalent cu adjectivul pronominal posesiv „tăi", precum și superlativul absolut al adjectivului (cu funcție stilistică de epitet cromatic) „negri", realizat printr-o locuțiune adverbială de intensitate („așa de"). Reflectându-se în ochii întunecați ai iubitei sale, eul îndrăgostit trăiește impresia că aceștia sunt izvorul din care „tainic curge noaptea" peste întregul univers. Dragostea înalță spiritul uman la dimensiuni cosmice, „văile", „munții", „șesurile" simbolizând — prin indeterminarea și varietatea lor — universul multiform. Sub privirea magică a ființei unice, ordinea fenomenalității se schimbă și astfel **efectul devine cauza lucrurilor** prin **modalizarea verbală** („îmi *pare* / [s.n.] că ochii tăi, adâncii, sunt izvorul..."): nu lăsarea progresivă a întunericului se răsfrânge în privirea femeii făcând-o mai profundă, ci din ochii ei țâșnește noaptea care învăluie pământul în mantia tainică a voluptății.

Chiar și într-un poem de tinerețe precum „Izvorul nopții", este evidentă structura compozițională predilectă a textului liric blagian: **o amplă comparație** ce include alte procedee retorice, în cazul acesta — o **metaforă hiperbolică**: imaginea artistică sugerează pământul acoperit „cu o mare de întuneric" izvorând perpetuu din ochii iubitei. Un efect stilistic deosebit obține autorul prin articularea adjectivului „adâncii" (cu valoare de epitet), plasat între virgule și devenind sintactic apoziția substantivului regent „ochii". De obicei, în lumea comună a percepțiilor banale, întunericul sperie făptura umană prin neclaritatea (sau chiar opacizarea) formelor înconjurătoare și printr-un sentiment acut al nesiguranței; din contră, în spațiul erotizat, acesta înconjoară spiritul îndrăgostit cu o aură de voluptate misterioasă.

Ultimele două versuri formulează concluzia lirică prin intermediul adverbului de mod „așa", plasat chiar la inițială: ochii întunecați ai femeii îndrăgite trezesc, prin intensitatea privirii lor, „lumina" extazului erotic în sufletul bărbătesc. Frecvența formelor adjectival-posesive („poala ta", „ochii tăi", „lumina mea") subliniază contopirea spiritului feminin cu cel masculin-pereche, dar și impregnarea tuturor formelor naturale enumerate de poet cu trăsăturile ce alcătuiesc personalitatea adorată. De vreme ce individualitatea particulară a femeii poate fi recognoscibilă în ipostazele fundamentale ale naturii, aceasta capătă atributele generale ale esenței divine. Simetria vocativelor (de la începutul și din finalul poemului) sugerează **o imagine prototipică a feminității**, asociată „frumuseții" ideale și „luminii" eterne.

Scanned with OKEN Scanner

Pax magna

De ce-n aprinse dimineți de vară
mă simt un picur de dumnezeire pe pământ
și-ngenunchez în fața mea ca-n fața unui idol?
De ce-ntr-o mare de lumină mi se-neacă eul
ca para unei facle în văpaia zilei?

De ce în nopți adânci de iarnă,
când sori îndepărtați s-aprind pe cer
și ochi de lupi prădalnici pe pământ,
un glas îmi strigă ascuțit din întuneric,
că dracul nicăiri nu râde mai acasă
ca-n pieptul meu?

Pesemne — învrăjbiți
de-o veșnicie Dumnezeu și cu Satana
au înțeles că e mai mare fiecare
dacă-și întind de pace mâna. Și s-au împăcat
în mine: împreună picuratu-mi-au în suflet
credința și iubirea și-ndoiala și minciuna.

Lumina și păcatul
îmbrățișându-se s-au înfrățit în mine-ntâia oară
de la-nceputul lumii, de când îngerii
strivesc cu ură șarpele cu solzii de ispită,
de când cu ochii de otravă șarpele pândește
călcâiul adevărului să-l muște-nveninându-l.

Abordarea textului

Poezia juvenilă a lui Blaga are mărcile ei specifice, și anume energetismul debordant, intensitatea trăirilor trupești și sufletești, erosul revelat ca un mister păgân (ritual de consacrare), lirismul conceptual (obținut prin spiritualizarea emoției), imagismul violent. Sub semnul exaltării **vitalismului de sorginte expresionistă** se află și poemul intitulat „Pax magna", care evidențiază aceeași manieră de atingere a absolutului și de comunicare cu marele tot, prin intuiție și prin instinct. În lirica de factură senzorial-conceptualizantă a volumului „Poemele luminii", depersonalizarea individului este prielnică stării de extaz pur contemplative și suprarațională.

Structura poemului ales este perfect simetrică, primele două strofe fiind **succesiuni de interogații**, iar următoarele două oferind **răspunsurile lirice** adecvate. Avântul dionisiac la

Scanned with OKEN Scanner

nivelul simțurilor alternează cu pacea lăuntrică, cu seninătatea apolinică în sufletul sfâșiat de impulsuri antinomice ale poetului, în care Dumnezeu și Satana „își întind de pace mâna". Prima ipostază a transfigurării eului liric coincide cu dimensiunea **contemplării apolinice** — asociate dimineților estivale — când poetul se simte „un picur de dumnezeire pe pământ". Împăcat cu sine și cu lumea, el se compară cu fervoarea credinciosului din vechime care-și adora idolul păgân în genunchi. Bucuria spiritului uman înfrățit cu cel al zeului tutelar pătrunde în esențialitatea luminii, care se intensifică, pe măsură ce ziua atinge strălucirea „parei unei facle" și caloricitatea „văpăii" aprinse. A doua ipostază este tentația demonică a **elanului dionisiac** resimțit „în nopți adânci de iarnă", când „sorii" nu mai au putere să răspândească lumina divină în galaxii, întunericul acoperă pământul și opacizează sufletul, iar ispitele demonice îi „strigă ascuțit" că frenezia simțurilor descătușate îl face pe om să trăiască plenar, neîngrădit de nici o constrângere. **Aspirația către dumnezeire** și **ispita satanică** s-au împăcat în personalitatea artistului, cea dintâi oferindu-i razele consolatoare ale „credinței" și „iubirii", cea de-a doua — spaimele întunecate ale „îndoielii" și „minciunii". Cele două transfigurări contradictorii își dispută ascendentul asupra sufletului omenesc: îngerii, mesagerii divinității, retează capetele nenumărate ale „șerpilor" șuierând „ispite", în timp ce viperele minciunii „pândesc" din umbră „călcâiul adevărului", să-l învenineze.

Atmosfera magică este asigurată — ca în ritualurile păgâne de inițiere — de complicitatea între omul însetat de cunoaștere (**îndemnul divin**) și forța obscură (**ispita demonică**) care-l împinge să-și depășească limitele înguste ale firii și să se măsoare cu Dumnezeu. Când aceste puteri numenale — înscrise în tiparul ancestral al spiritului uman — intră în temporară acalmie, eul poetic resimte acea **„pax magna" a concordiei** cu propria condiție imperfectă: „Lumina și păcatul / îmbrățișându-se s-au înfrățit în mine-ntâia oară / de la-nceputul lumii..." **Tehnica ingambamentului** și **versificația liberă** (specifice autorilor moderniști), aritmică, cu măsuri prozodice variabile, în funcție de accentele semantice acordate de poet, fluidizează ideile poetice și le asigură o relevanță egală în textul liric, datorită versurilor continue notate cu litere minuscule, pe durata unei strofe întregi.

Pan

Acoperit de frunze veștede pe-o stâncă zace Pan.
E orb și e bătrân.
Pleoapele-i sunt cremene,
zadarnic ceare-a mai clipi,
căci ochii-i s-au închis — ca melcii — peste iarnă.
Stropi calzi de rouă-i cad pe buze:
unu,
doi,
trei.
Natura își adapă zeul.

Scanned with OKEN Scanner

Ah, Pan!
Îl văd cum își întinde mâna, prinde-un ram
și-i pipăie
cu mângâieri ușoare mugurii.

Un miel s-apropie printre tufișuri.
Orbul îl aude și zâmbește,
căci n-are Pan mai mare bucurie,
decât de-a prinde-n palme-ncetișor căpșorul mieilor
și de-a le căuta cornițele sub năstureii moi de lână.

Tăcere.

În juru-i peșterile cască somnoroase
și i se mută-acum și lui căscatul.
Se-ntinde și își zice:
„Picurii de rouă-s mari și calzi,
cornițele mijesc,
iar mugurii sunt plini.
Să fie primăvară?"

Abordarea textului

Al doilea volum, „Pașii profetului", întărește valențele conceptuale ale celui dintâi, transpunând un idealism filosofic de sorginte panteistă într-un stil metaforizant. Volumul din 1921 cuprinde atât poeme distincte, cât și două cicluri poematice („Versuri scrise pe frunze uscate de vie", „Moartea lui Pan") dedicate zeității mitologice a vegetației, transformate într-un simbol al întregului păgânism. **Panteismul** (gr. „pan" — tot, „theos" — zeu) înseamnă că spiritul divin nu poate fi conceput în afara naturii, ci este încorporat tuturor formelor de manifestare ale acesteia; în consecință, panteismul exaltă cultul și divinizarea naturii, comuniunea de substanță între om și univers. Conform principiului **imanenței teiste**, divinitatea constituie substanța unică, iar lumea reprezintă emanația ei.

Pan, zeul tutelar al civilizației păgâne, s-a retras și rătăcește singur, orb și trist, pentru că lumea lui și-a pierdut semnificațiile în care a crezut și a pierit. Chiar prima strofă a poemului inaugural din „Pașii profetului" surprinde îmbătrânirea zeului aproape pietrificat, imagine statuar-încremenită comparabilă cu a „bătrânului mag" din „Strigoii" lui M. Eminescu. Trupul gârbovit îi este acoperit de „frunze veștede", „zace" obosit pe o stâncă, pleoapele au consistența „cremenii" și clipesc rar, cu greutate, iar ochii stinși demult — precum melcii retrași „peste iarnă" în cochiliile lor — mai păstrează doar **viziunile interioare** despre o lume deja apusă.

Și totuși, în succesiunea anotimpurilor, universul se reface trimițând semnele renașterii sale până la orbul rătăcitor. Pe buzele lui crăpate de frig cad „stropii calzi" de rouă, zeul

Scanned with OKEN Scanner

„pipăie" ramurile tinere ale copacilor și le mângâie „ușor" mugurii. Un miel îndrăzneț, simbol al naturii reînviate, dar și al creștinismului care a înlocuit vechiul păgânism, se ivește „printre tufișuri". Pan îl aude și se bucură când îi prinde în palme „căpșorul", din blănița căruia se înalță sfioase „cornițele". Panteismul blagian denotă un **simț al bucolicului** (ca în pastoralele lui Teocrit și în eglogele lui Vergiliu), reliefat deopotrivă în prospețimea cadrului natural și în gingășia viziunii rustice (întărită și de frecvența diminutivelor). Contemplarea estetică a formelor naturii, cultivarea miturilor, raportarea la tiparele originare (arhaice) ale lumii sunt alte elemente expresioniste, adăugate în „Pașii profetului" celor deja semnalate în poemele analizate din volumul debutului.

Penultima strofă este un monovers redus la un singur cuvânt: „Tăcere". În această atmosferă silențioasă, unde se produce comuniunea zeului cu spațiul natural pe care-l simbolizează, se naște speranța reîntineririi spirituale a acestuia o dată cu aceea a naturii înseși. **Panteismul** se îmbină cu **profetismul** în interogația retorică finală a monologului liric rostit de Pan: „«Să fie primăvară?»". Întrebarea denotă capacitatea străvechilor credințe, a miturilor și a marilor religii de a fi reluate, de a trece în alte forme, de a-și adapta semnificațiile la noile civilizații, într-un cuvânt de a supraviețui ca arhetipuri în memoria colectivă a umanității. **Viziunea mistică** a poetului asupra cosmosului este concepută ca o inițiere în tainele lumii (în sens etimologic, gr. „mystes" înseamnă **inițiat**), prefigurate într-un panteism al formelor concrete: pământul plin de seve și semințe, vegetația în explozie germinativă, o faună variată în continuă mișcare sunt tot atâtea semne ale puterii universale creatoare, la care omul se raliază prin chiotul dionisiac al trăirilor sale. Perfecta îngemănare între formele naturale și substanța unică a divinului, din care iau naștere și în care se reîntorc, se petrece identic între trupul și spiritul celui inițiat — prin trăire nemijlocită și prin cuvânt — în misterele cosmice: „Trupul tău și sufletul înaltul, îți sunt /ca doi frați gemeni: se-aseamănă așa de mult că /nu știi când e unul, când e altul..." (IV. *Misticul*, poem din ciclul *Versuri scrise pe frunze uscate de vie*).

Dați-mi un trup, voi munților

Numai pe tine te am, trecătorul meu trup,
și totuși
flori albe și roșii, eu nu-ți pun pe frunte și-n plete,
căci lutul tău slab
mi-e prea strâmt pentru strașnicul suflet
ce-l port.

Dați-mi un trup
voi munților,
mărilor,
dați-mi alt trup să-mi descarc nebunia
în plin!
Pământule larg fii trunchiul meu,
fii pieptul acestei năpraznice inimi,

Scanned with OKEN Scanner

prefă-te-n lăcașul furtunilor, cari mă strivesc,
fii amfora eului meu îndărătnic!
Prin cosmos
auzi-s-ar atuncea măreții mei pași
și-aș apare năvalnic și liber
cum sunt,
pământule sfânt.

Când aș iubi,
mi-aș întinde spre cer toate mările
ca niște vânjoase, sălbatice brațe fierbinți,
spre cer
să-l cuprind,
mijlocul să-i frâng,
să-i sărut sclipitoarele stele.

Când aș urî,
aș zdrobi sub picioarele mele de stâncă
bieții sori
călători
și poate-aș zâmbi,

Dar numai pe tine te am, trecătorul meu trup.

Abordarea textului

Versul laitmotiv („Numai pe tine te am, trecătorul meu trup") debutează cu un adverb de restricție, întărit în finalul textului liric de conjuncția adversativă „dar", elemente gramaticale cărora li se adaugă epitetul inversat și aliterativ („trecătorul trup"), pentru a reliefa ideea esențială a îngrădirii nedrepte a spiritului uman de forma sa corporală delicată, supusă în chip absolut legilor biologice. Dacă „misticul", inițiatul pe treapta superioară, reușește să-și armonizeze sinele cu trupul în care i-a fost destinat să se manifeste, ființa profană trăiește dramatic opoziția dizarmonică dintre corp și spirit, pentru că cel dintâi pare fragil și neîncăpător „strașnicului suflet" ce-l poartă. Poetul deplânge materia biologică perisabilă, supusă fatal îmbătrânirii și morții, „lutul slab" trăind limitat în țarcul firii omenești.

În consecință, ființa efemeră ia drept model marile forme terestre (munții, apele), pe care le imploră să-i dăruiască fie un înveliș ca de piatră, fie o formă larg respirabilă precum suprafața mărilor, de natură să-i permită descătușarea elanului paroxistic: „... să-mi descarc nebunia / în plin". Apoi se adresează pământului necuprins, cerându-i să devină „trunchiul" potrivit unui spirit în miezul căruia pulsează „o năprasnică inimă" gata să resimtă toate dorurile lumii. Remarcăm preferința lui Blaga pentru **categoriile negative** condensate în

Scanned with OKEN Scanner

acțiuni verbale violente: „să descarc", „strivesc", „să frâng", „aș zdrobi". Acestea sunt întărite semantic prin **epitete de intensitate maximă**, exprimate prin adjective ale căror înțelesuri au implicit valoarea unor superlative absolute: „strașnicul suflet", „năpraznică inimă", „eul îndărătnic", „măreții pași", „vânjoase și sălbatice brațe", „sclipitoarele stele". Epitetele enumerate au și o **valoare hiperbolică**, poetul imaginându-se în ipostaza unui uriaș care calcă în picioare cosmosul și îi ia tainele în stăpânire. În plan metaforic, „amfora eului îndărătnic", cu toartele îndreptate simetric către cunoașterea trupească și cea sufletească, va fi lovită de „limanul furtunilor" specifice ambelor forme de înțelegere a comunicării cu lumea înconjurătoare.

Principalele modalități de exprimare a afectivității umane — **iubirea** și **ura** — sunt trăite în forme distincte de poet: ca un Atlas îndrăgostit de tot universul, și-ar întinde „toate mările" pământului spre cer, să-l cuprindă în brațele sale „fierbinți", i-ar frânge mijlocul într-o îmbrățișare deplină și i-ar atinge cu buzele cele mai strălucitoare stele; animat de resentimente, ar zdrobi sub tălpile-i uriașe „bieții sori" și „ar zâmbi" condescendent în timp ce asistă la neputința aștrilor de a mai încălzi planetele cu lumina lor stinsă. Dar **monoversul** final cade întocmai ca o sentință peste reveria eului amplu dimensionat după modelul „supraomului" în viziunea lui Nietzsche, reamintindu-i poetului că spiritul, în ciuda avântului și a strădaniei de a se autodepăși, rămâne prizonierul unui „trecător" lăcaș trupesc.

Vara Sfântului Mihai

(8 noemvrie)

Iubito-mbogățește-ți cântărețul,
mută-mi cu mâna ta în suflet lacul,
și ce mai vezi, văpaia și înghețul,
dumbrava, cerbii, trestia și veacul.
Cum stăm în fața toamnei, muți,
sporește-mi inima c-o ardere, c-un gând,
Solar e tâlcul ce tu știi oricând
atâtor lucruri să-mprumuți.

O, lumea, dacă nu-i o amăgire,
ne este un senin veșmânt.
Că ești cuvânt, că ești pământ,
nu te dezbraci de ea nicicând.
O, lumea e albastră haină,
în care ne cuprindem, strânși în taină,
ca vara sângelui să nu se piardă,
ca vraja basmului mereu să ardă.

Scanned with OKEN Scanner

Abordarea textului

Într-un poem din volumul postum „Cântecul focului", L. Blaga ne oferă o definiție emblematică: „E fiu al toamnei sufletul" (*Alean și amintiri ce torc*). În creația lirică de senectute, Blaga — opinează Eugen Simion — „e pe cale de a despărți pe a cunoaște de a iubi" (*Un poet al „facerii"*, Postfață la vol. *Ce aude unicornul*, 1975). Procesul transfigurării are loc invers în raport cu poezia debutului: acolo, impresia trăită intens se conceptualiza, devenea fior metafizic; aici, dimpotrivă, **emoția este percepută** pur **senzorial**, fără ridicarea ei în planul abstract al conceptului. De aceea, își îndeamnă iubita să-i ofere „taina" sacră a ființei sale și să „îmbogățească" cu o trăire unică viața „cântărețului" care o celebrează în versuri nemuritoare.

Numai ea poate schimba — ca într-o poveste miraculoasă — geografia prestabilită, pe orbita căreia gravitează sufletul artistului urmând drumuri deja închise: elementelor naturale binecunoscute („lacul", „dumbrava", „cerbii", „trestia") iubita le adaugă altele cu semnificații înnoite: „văpaia" (capacitatea de trăire pasională), „înghețul" (puterea de a opri închistarea sufletească a celui obosit de „marea trecere"), „veacul" (timpul real plasat în indeterminarea sacră a poveștii de iubire). Perechea, care contemplă „mută" fața toamnei spiritului, poate să reînvie anotimpul cunoașterii sentimentelor „c-o ardere, c-un gând". Iubirea revigorează înțelesurile epuizate ale lumii, ea ispitește, arde, este creatoare de noi „tâlcuri". Nimbul ei solar se referă la luminozitatea răspândită în jur și la înflăcărarea toridă a simțurilor înrobite puterii erosului.

„Vara Sfântului Mihai", prelungire a căldurii estivale în spațiul autumnal, este asociată **iubirii târzii**, amplificate de spaima senectuții și a presimțirii sfârșitului. Există o „vară a sângelui" care nu abdică de la viață, care aspiră la tinerețea perpetuă a spiritului, care vrea să mai păstreze „seninul veșmânt" al trupului în care sălășluiește. Fie că omul accede la forme superioare de cunoaștere, sau rămâne ancorat în terestritatea dorințelor lui („Că ești cuvânt, că ești pământ"), el nu „se dezbracă" de bunăvoie de propria condiție, oricât de imperfectă ar fi. **Miracolul iubirii** prelungește **miracolul vieții** înseși și — în chemarea de dragoste — omul cu păr de argint cere încă o amânare, ia povestea de la capăt și o rostește cu accente noi. Numai cuplul unit, învești mântat în „albastra haină" a lumii vii, deține taina capabilă să păstreze intactă „vraja basmului", și numai sentimentul împărtășit aprinde făclia iubirii și o face „mereu să ardă": „[...] Viața este suficientă; sufletul nu mai simte nevoia unei alianțe; a trăi până la capăt cu o ardoare echilibrată pasiunea ce a înflorit atât de târziu, dar atât de puternic și de pur, înseamnă o împlinire absolută" (Eugen Simion, op. cit.).

▲ Repere critice actuale

[...] „Panismul, starea aceasta de toropeală oarbă, edenică, e expresia indiferenței senine a firii. Poetul însuși o savurează trântit în lan, zăcând «în umbra unor maci», «fără dorinți, fără mustrări, fără căinți / și fără-ndemnuri, numai trup / și numai lut» (*În lan*). Blaga se face astfel ecoul sentimentului de beatitudine cosmică a naturii, care-și trăiește calmă, darnică, surdă la orice întrebare, instinctul vital elementar. Anotimpul preferat în *Pașii profetului* e vara. Poetul îi celebrează dogoarea care topește laolaltă toată făptura,

Scanned with OKEN Scanner

cufundând-o într-o stare de bucolism universal anonim: «Pământu-ntreg» devine «numai lan de grâu /și cântec de lăcuste». «La orizont», departe, «fulgere fără de glas /zvâcnesc din când în când /ca niște lungi picioare de păianjen—smulse /din trupul care le purta». Timpul «își întinde leneș clipele /și ațipește între flori de mac. /La ureche-i țârâie un greier» *(Vară)*. Lirismul acesta intens, extatic, țâșnit din identificarea cu sevele pământului, cu holdele aplecate sub greutatea roadelor, cu văzduhul beat de soare, atinge vibrația copleșitoare a pânzelor lui Van Gogh. Bucolismul blagian, în ciuda primei impresii, e esențialmente dinamic, fiindcă face să se simtă trecând prin tot ce există suflul exaltant al Marelui Pan. Lumea ne apare percepută de la rădăcina ierburilor, reconstituită din mănunchiul unor senzații primare, căldură, umezeală, atingeri moi. Noaptea întinde către poet «mâini tomnatice», luna, marginea-i subțire, ca o buză rece sub sărut, florile de mac — «spuma roșie» a amurgului văratec. «Livada s-a încins în somn». «Din genele-i de stufuri /Strâng lacrimi de văpaie; / licurici». O rază, adunându-și «aripile», se lasă «tremurând» pe o frunză care cade sub această «povară». Tăcerile trec prin sat «ca sănii grele»; saricele ciobanilor aduc în lâna lor «miros de ger». Lumea se ghicește mai mult printr-un frământ unanim și fără odihnă al vieții. Paradoxal, totul e parcă presimțit de cineva care ar zăcea în mormânt și ar înregistra doar din ecouri surdinizate cursul neoprit al existenței (*Gândurile unui mort*).

Împăcarea cu sine a naturii presupune la Blaga stingerea reflecției. Lumea Marelui Pan nu cunoaște suferință, pentru că inconștiența ei fericită îi îngăduie doar să se bucure. Poetul are credința că pătimește «de prea mult suflet» *(Leagănul)*. De aceea, spre a se dărui întreg trupului, îndeamnă ca Zalmoxe la dărâmarea a «tot ce-i vis, /ce e templu și-altar!» *(Veniți după mine, tovarăși!)*. Anahoretul, retras în pustie, unde a fost prea lungă vreme pradă meditațiilor, cheamă lumea cu «chiotele-i de lumină», cu «adâncul ochilor de mare», cu «gânguritul de izvoare», să-i răcorească fruntea încinsă *(Strigăt în pustie)*.

«Panismul» lui Blaga este o formă de manifestare originală a vitalismului expresionist. [...] Vitalismul expresionist descinde direct din antiintelectualismul nietzscheian. Viața intensă («das starke Leben») ar presupune o întoarcere la existența nediferențiată, în care judecata individuală și conștiința morală nu intervin spre a nu stânjeni împlinirea pornirilor instinctuale, elementare. [...] Dar, în genere, Blaga nu simte nevoia să coboare chiar până la amorfismul acesta absolut, de ordin mai curând speculativ. Față de confrații săi din Occident, poetul român își reprezintă formele trăirii autentice, originare, ca pe niște realități concrete, familiare, fiindcă are credința persistenței lor în lumea satului arhaic ardelean".

(Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, ediția a II-a revăzută, Editura Cartea Românească, București, 1978).

Bibliografie selectivă

Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. II, Editura Cartea Românească, București, 1976.

George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, seria „Universitas", București, 1976.

Ion Pop, *Lucian Blaga. Universul liric*, Editura Cartea Românească, București, 1981.

Ion Bălu, *Lucian Blaga*, Editura Albatros, București, 1986.

Scanned with OKEN Scanner

TUDOR ARGHEZI

Toamnă

Străbatem iarăș parcul, la pas, ca mai nainte.
Cărările-nvelite-s cu palide-oseminte.
Aceeaș bancă-n frunze ne-așteaptă la fântâni.
Doi îngeri duc beteala fântânilor pe mâni.

M-am așezat alături și brațu-i m-a cuprins.
Un luminiș în mine părea că s-ar fi stins.
Mă-ndrept încet spre mine și sufletul mi-l caut
Ca orbul, ca să cânte, spărturile pe flaut.

Vreau să-mi ridic privirea și vreau să-i mângâi ochii...
Privirea întârzie pe panglicile rochii.
Vreau degetul ușure să-l iau, să i-l dezmierd...
Orice vroiesc rămâne îndeplinit pe sfert.

Dar ce nu pot pricepe ea pricepu, de plânge?
Apusul își întoarce cirezile prin sânge.
O! mă ridic, pe suflet s-o strâng și s-o sărut —
Dar brațele, din umeri, le simt că mi-au căzut.

Și de-am venit ca-n timpuri, a fost ca, înc-o dată,
S-aplec la sărutare o frunte vinovată,
Să-nvingem iarăș vremea dintr-o-ntărire nouă
Și să-nviem adâncul izvoarelor de rouă.

Și cum scoboară noaptea, al'dată așteptată,
Îmi pare veche luna — și steaua ce se-arată,
Ca un părete de-arme, cu care-aș fi vânat.

Și fără glas, cu luna, și noi ne-am ridicat.

Scanned with OKEN Scanner

Abordarea textului

Poemul arghezian (integrat volumului inaugural) **clasic** în formă, **elegiac** în cheie romantică la nivelul conținutului, relevă starea de „întomnare" a sufletului golit de emoția sentimentelor deja ostenite. Plimbarea în doi repetă un gest ritual din care, însă, bucuria împlinirii erotice a dispărut. Parcul nu mai e un univers-complice, ci o ambianță pustie, cărările — îmbietoare altădată — par acoperite cu „palide-oseminte", banca întâlnirilor nerăbdătoare îi întâmpină indiferentă și măturată de frunze veștede, fântânile secate sunt vegheate de îngerii solitari și tăcuți în absența murmurului apei. Foștii îndrăgostiți reiterează gesturi vechi, cu speranța nemărturisită de a învia „adâncul izvoarelor de rouă": se așază alături, se ating, își prind mâinile, dar gesturile lipsite de spontaneitate par mecanice impulsuri cerebrale, fără reverberații în sufletele obosite; brațul bărbătesc nu mai strânge cu ardoare gingașa mână a partenerei, „luminișul" din ființa lui s-a stins, imboldurile interioare s-au epuizat, tandrețea apropierii fizice s-a consumat. Elocventă este comparația cu „orbul" care dibuie cu ochii minții „spărturile pe flaut" pentru a cânta, așa cum spiritul fără iubire încearcă să-și amintească, notele melodiei uitate a sentimentului pierdut.

Bărbatul ar dori să răspundă gingașei încercări de apropiere feminină, dar nu are curajul, sau nu mai știe să ducă la capăt nici o intenție tandră: privirea lui nu mai ajunge să se reflecte în ochii ei, întârziind nesigură pe un detaliu vestimentar („panglicile rochiei"); când vrea să facă un gest mai îndrăznet și s-o îmbrățișeze, brațele îi cad neputincioase de-a lungul trupului. O metaforă superbă — „Apusul își întoarce cirezile prin sânge" — urmează ritmul egal al fluxului și al refluxului sentimentelor, **fapt ce animă spiritul liric exclusiv cerebral**: „După ce a zvârlit lava, vulcanul stins nu mai are decât cenușă. Sentimentul, iubirea, înduioșarea s-au consumat, s-au topit de arșița internă. Sufletul e secătuit de forțele vii ale dragostei. Emoția proaspătă a murit. Nu mai rămâne decât inteligența. Omul înregistrează, dar nu mai iubește ceea ce înregistrează" (Mihai Ralea, *Scrieri din trecut*). Pregătit s-o sărute, el atinge nu buzele, ci doar „fruntea vinovată" a femeii deja resemnate. Plânsul acesteia, unica manifestare vie în decorul autumnal încremenit, devine semnalul palpabil al înțelegerii eșecului în dragoste asumat de amândoi.

Natura însăși și-a pierdut prospețimea și le apare ca o ambianță artificială și demodată: luna este „veche", steaua are o strălucire apusă, așa cum un vânător cunoaște pe dinafară fiecare armă din panoplia fixată în „părete". Lăsarea nopții, așteptată cu înfrigurare odinioară, ajunge un moment ce ascunde decepția sentimentală. **Monoversul final** surprinde gestul de adio: „Și fără glas, cu luna, și noi ne-am ridicat". **O iubire pierdută** o dată pentru totdeauna este infinit mai dramatică (rămâne o virtualitate inepuizabilă) decât **una consumată** în toate manifestările ei, care obligă cuplul destrămat la pierderea iluziilor și la umilința acceptării resemnate a sfârșitului.

Scanned with OKEN Scanner

Descântec

Lacăte, cine te-a închis
La ușa marelui meu vis?
Unde ni-i cheia, unde-i păzitorul,
Să sfarăme zăvorul
Și să vedem în fundul nopții noastre
Mișcându-se comorile albastre?
Un pas din timp în timp, greoi,
Se-apropie, dar a trecut de noi.
Toți pașii se sfârșesc și pier
Pentru urechea ta de fier.
De-o vână-ntoarsă peste tine
Cred că atârnă din văzduh glicine
Și, de pe bolți, zorele
Și muguri și ciorchini de stele.
Cine va pune-n ușa noastră cheie
O singură scânteie?
Lumina ochiul și-l așază
Și-n încăpere caută să vază.
Lacătul simte și tresare
Cu bezna mea, ca de o sărutare.
Stea, nu poți tu intra-n veriga lui
Și lacătul iubirii să-l descui?

Abordarea textului

Descântecul este o specie folclorică străveche, ce constă într-o succesiune intenționată de formule rituale cu semnificații ascunse profanilor, însoțind anumite practici magice, destinate mai ales înlăturării răului. Intonația versurilor ritualice, repetarea lor, recuzita folosită, gestica sugestivă care le întărește eficacitatea, participarea activă a celui ce rostește vraja și a celui ce este descântat îi conferă cântecului arhaic **un caracter dramatic**. Prin extensie semantică, descântecul primește, alături de trăsăturile sale curative, și **valențe estetice**, ajutând la descifrarea unui mister ontologic: tragedia omului derivă dintr-o contradicție aparent fără ieșire, deoarece, chiar dacă ființa superioară are revelația mentală a universului infinit, totuși este condamnată să trăiască într-o lume finită, circumscrisă spațial și temporal, unde aparenta zbatere și alergare se încheie absurd chiar în locul de pornire: „Piscul sfârșește-n punctul unde-ncepe" (Psalmul — *Pribeag în șes, în munte și pe ape*). Așadar, **răul** care macină aventura în spirit a existenței omenești se manifestă în două direcții complementare din perspectivă arghezian: incapacitatea de a comunica nemijlocit cu divinitatea (**drama psalmistului** în

Scanned with OKEN Scanner

poezia sa religioasă) și neputința depășirii cunoașterii direct-senzoriale într-o *forma mentis* a reprezentării cunoașterii totale asupra universului înconjurător (**drama gânditorului** în lirica de factură meditativă). Să remarcăm și faptul că Arghezi nu este un spirit metafizic, nici speculativ-filosofic, artistul încearcă să pătrundă în tainele cosmosului pe căi oferite de percepțiile sale concret-senzoriale asupra lumii. El vrea să vadă, să audă, „să pipăie" totul printr-o sensibilitate acută a simțurilor, transpusă apoi artistic în **simboluri ale materialității** certificatoare. Astfel, neșansa general-umană de înțelegere atotcuprinzătoare a formelor universale se amplifică în drama particulară a insatisfacției cunoașterii argheziene născute dintr-un paradox: gânditorul vrea să atingă prin mijloace palpabile esența absolutului, care, prin însăși natura ei metafizic-abstractă, nu se lasă percepută la nivelul receptării prin simțuri; se stabilește o **incompatibilitate între modalitățile și instrumentele cognitive** alese și **obiectul de referință**, care rămâne extrasenzorial.

În consecință, omul este conceput de Arghezi ca **un titan al vitalității**, un promotor al râvnei continue, un luptător înzestrat cu o energie inepuizabilă: este surprins într-o colosală încleștare cu natura, înoată „în gheață", adoarme „pe stei", se zdrobește de stânci, urcă și coboară fascinat de „piscuri", dar și de „râpile încrucișate" (înălțimi și adâncimi extreme), adulmecă precum vânătorii ancestrali „primejdia", bea licorile tari încercându-le „gustul otrăvit", risipește bezna ignoranței și a resemnării, sparge „lacăte" și „uși" depășind mereu aceste însemne ale obstacolelor. Piscul trebuie atins, chiar dacă, ajuns în vârful lui, omul constată că este un punct terminus pentru limitele sale, deschizând un alt prag, intangibil, al dimensiunii înaltului: „Să birui înălțimea văzui că nu se poate" (Psalmul — *Călare-n șea, de-a fuga, ca Făt-Frumos*). De aceea, simbolurile **spațiului închis** sunt nenumărate în lirica autorului modernist: interioare („odaia", „celula", „chilia", „cetatea"), exterioare („grădina", „ograda", „hotarul", „ocolul", „stepa"); în consonanță cu acestea se manifestă instrumentele închiderii, obiectele care îngrădesc actul cunoașterii: „ușa", „lacătul", „zăvorul", „cătușele", „lanțurile", "chingile", „belciugele" etc. Deloc întâmplător, poezia „Descântec" (din volumul *Cuvinte potrivite*, 1927) debutează și se încheie cu întrebări retorice ordonate în jurul unor **simboluri ale restrângerii sferei cognitive**: „lacătul" și „veriga" care pecetluiesc interdicția aplicată omului de a nu accede la misterele cosmice. Poetul le personifică și le chestionează neobosit despre identitatea instanței care le-a așezat ca niște figuri geometrice închise „la ușa marelui vis", zăgăzuind cunoașterea.

„Comoara" tainelor ascunse deplinei înțelegeri și asumări omenești, păzită de un Cerber necunoscut și neînduplecat, este aceea la care râvnește spiritul poetului dornic să se **dezmărginească**. El caută „cheia" dezlegării misterului ontologic, rostește „descântecul" fermecat, vrea să devină concomitent „păzitorul" și „furul" (hoțul) capabil să apere și să „sfarâme" zăvorul ferecat. Deși simbolurile poetice sunt întunecate („lacăt", „a închis", „cheie", „zăvor", „în fundul nopții", „pasul greoi", „se sfârșesc", „pier"), creația lirică nu are nimic funebru, căci îi este infuzată o notă vitală de încredere: „urechea de fier" a lacătului va fi învinsă de prospețimea elementelor terestre și de strălucirea corpurilor cerești; încuietoarea mută — semn al negației vieții — va fi însuflețită de podoabele gingașe ale glicinelor, zorelelor, ale mugurilor și de „ciorchinii de stele" aninați de metalul ei inert. Formele vii își iau astfel revanșa asupra elementelor inanimate, iar întunericul rece, spațiul închis, amorful încremenit vor fi trezite la viață de „scânteie" — lumina caldă, generatoare de forme în mișcare — și înviate cu „o sărutare". „Bezna" neștiinței va fi risipită de **steaua**, simbol al înțelegerii și al semnificării tuturor fenomenelor, capabile să intre în „veriga" lacătului și să-i „descuie" tăcerea amorfă. Stelele nu mai formează cadrul reveriei contemplative din poezia romantică, nici absolutul

Scanned with OKEN Scanner

identificat cu un mit abstract, inaccesibil, ci devin obiecte palpabile, **simbol al înaltului umanizat** și coborât pe pământ (precum în poemele *Incertitudine*, *La stele*, *Marele Cioclu*). „Descântecul", care poate învinge inerția lucrurilor neștiute, este însăși perseverența încrezătoare de a înfrunta limitele nedrept impuse omului, prin smulgerea „belciugului" ignoranței de la fiecare înfrângere transformată în victorie de către spiritul „născocitor".

Cina

În frig și noroi
Trec hoții-n convoi, câte doi,
Cu lanțuri târâș de picioare,
Muncindu-se parcă-n mocirli de sudoare.
Fiertura e gata.
E seară. E ploaie.
O lingură grea, cât lopata,
Dă ciorba din două hârdaie.

Câțiva au ucis,
Câțiva ispășesc ori un furt, ori un vis.
Totuna-i ce faci:
Sau culci pe bogați, sau scoli pe săraci.
Livizi ca strigoii și șui,
Strâmbați de la umeri, din șold și picior,
În blidul fierbinte, cu aburi gălbui,
Își duc parcă sângele lor.

Abordarea textului

În 1857, Charles Baudelaire publica *Les fleurs du mal* (*Florile răului*) prin care depășește estetica romantismului și se înscrie în modernitate, inaugurând simbolismul. Tudor Arghezi, care-l prețuiește pe scriitorul francez și îi traduce numeroase compoziții lirice celebre, scrie — în 1931 — *Flori de mucigai*, volum apropiat de viziunea modelului său estetic asupra condiției umane, dar în care autorul român renunță la elementele simboliste și devine un creator original. Arghezi însuși a luat contact cu atmosfera sumbră a detenției, când a fost reținut, pe nedrept, în închisoarea Văcărești. Tragismul captivității decurge, pe de o parte, din faptul că, în spațiul concentrațional, victima trăiește disperarea mută de a fi privată de libertate, iar, pe de altă parte, din continua degradare a condiției omenești abandonate instinctelor primare.

Scanned with OKEN Scanner

În *Flori de mucigai*, poeme precum *Cina*, *Galere* etc. formează un ciclu dedicat categoriei delicvenților (hoții, ocnașii) ieșiți în afara legilor și urmăriți în universul închis al vieții carcerale. Este interesant felul în care poetul recurge la **tehnica simbolurilor biblice inversate**, dar care nu-și pierd nici profunditatea conotațiilor, nici înțelesurile religios-morale binecunoscute. Poetul, însuflețit de sentimentul milei creștine și al înțelegerii, vrea doar să atragă atenția asupra faptului că și cei care au vătămat umanul și au ieșit temporar sau definitiv în afara societății au un Dumnezeu al lor, care nu i-a părăsit nici în căința nemărturisită pentru răul comis, nici în suferința datorată păcatului ispășit. Titlul poematic trimite cu gândul la Cina cea de Taină a ucenicilor reuniți pentru ultima oară în jurul lui Iisus, unii dintre aceștia trădându-l ori dezicându-se, apoi, de învățăturile creștine propovăduite de el. Propozițiile principale, simple („Fiertura e gata!", „E seară". „E ploaie", „Câțiva au ucis"), în concordanță cu limbajul comun („noroi", „ sudoare", „aburi", „gata", „lingură", „ciorbă") ori popular-regional („fiertură", „hârdaie", „mocirli", „livizi", „șui", „blid"), sau cu valențe argotice-specializate („hoții", „convoi", „lanțuri", „târâș", „[a turna pe cineva] la hârdău" — „a băga la închisoare") creează ambianța specifică detenției. Elementele naturale („seara", „frigul", „ploaia", „noroiul") sunt enumerate în consonanță cu atmosfera sumbră și tristă a mesei comune a hoților. Înșirați „câte doi" cu spinările încovoiate, împiedicați în mers de lanțurile de la picioare, deținuții se deplasează cu greu prin „mocirlă" și prin „frigul" umed, spre locul unde iau o cină amărâtă. În primul octet poematic, delincvenții anonimi nu au chip, ci **se individualizează exclusiv auditiv**, prin zgomotul sinistru al „lanțurilor", care răsună „târâș" prin noroi. O mulțime indistinctă, tăcută, primitivă, redusă brutal la funcția biologică a supraviețuirii. De foame, simțurile captivilor sunt exacerbate și, prin văzul lor dilatat, lingura pare „cât lopata", scoțând ciorba din uriașe ciubăre („hârdaie").

Pronumele nehotărât compus „câțiva", reluat la debutul primelor două versuri din octetul secund al poemului, dezvăluie **ambiguitatea vinovăției** celor încarcerați: crimă, hoție sau numai „un vis" ispășit în condiții dramatice. Versul cu valoare generalizatoare „Totuna-i ce faci..." poate fi asociat considerațiilor lirico-filosofice formulate de G. Coșbuc în creații sentențioase precum „Moartea lui Fulger" sau „Decebal către popor". În spațiul imund al închisorii, vinovățiile se amestecă, se uniformizează, încât își pierd înțelesurile diferențiatoare (chiar antitetice) și motivațiile care le-au provocat consecințele grave: „Sau culci pe bogați, sau scoli pe săraci".

Imaginea proscrișilor în afara lumii civilizate capătă și **accente grotești** prin detalii vizual-anatomice deformate: traiul îndelungat într-un spațiu închis îi face „livizi ca strigoii", siluetele lor sunt „șui" (răsucite, gârbovite), au umerii „strâmbați" de greutatea lanțurilor fixate la mâini și la picioare, merg anevoie șchiopătând. Toți captivii duc la gură cu greu strachina cu lichidul „fierbinte", în care parcă se amestecă „și sângele lor". La fel de mult impresionează și poemul „Galere" — construit pe același **paralelism simbolic** între lumea decăzută, păcătoasă și cea curată, sfințită de jertfa credinței, ambele mântuite de ocrotirea lui Christos. Versurile „O răstignire fără cruci și fără schele. / O Golgotă șeasă, fără altare" denotă suferința care nu aparține doar mucenicului, ori numai nelegiuitului pocăit, ci omului — bun sau rău — supus greșelii. Ceea ce unește contrariile umane sunt tăria credinței în divinitate, forța de a recunoaște eroarea (culpa) și acceptarea izbăvirii prin sancționarea păcatelor.

Scanned with OKEN Scanner

Har

Îmbrăcați în straie de iască
Sunt gata cartofii să nască,
S-au pregătit o iarnă, de soroc,
Cu cârtițele launloc,
Cu întunericul, cu coropijnița și râmele,
Și din toate fărâmele
Au rămas grei ca mâțele,
Umflându-li-se țâțele.
Auzi?
Cartofii sunt lehuzi.
Ascultă, harul a trecut prin ei
Virginal, candid și holtei,
Dumnezeiește.
Cel-de-Sus și din veac binevoiește
Să-și scoboare sfintele scule
Până la tubercule,
Și pentru negul cartofilor cald
Face descântece, ca pentru zmarald.
Într-o noapte
Li s-au umplut straiele cu lapte
Ca să-și hrănească un pui
Și fiecare vârf de cucui.

Abordarea textului

Poemul ales din volumul *Cărticică de seară* (1935) evidențiază o nouă ipostază, fermecătoare prin naturalețe, a liricii argheziene, și anume **universul domestic**, ale cărui secvențe componente înfățișează: calmul și ingenuitatea spațiului casnic, germinația și sporirea — în variate specii — a regnului vegetal și animal, armonia familială, erosul conjugal, înfrățirea naturii cu omul, ambianța bucolic-rurală. Arghezi are capacitatea de a surprinde fenomenele majore reluate în formele cele mai modeste de existență, de pildă așezând semnul egal între importanța nașterii în plan uman și cea a rodirii perpetue în plan vegetal sau zoomorf; poetul **desolemnizează** aceste momente grave, le prezintă în dimensiuni normale și le transpune semnificațiile la nivelul existenței obișnuite. Concomitent, **limbajul** devine **familiar** și tonul poetic-intim, aproape glumeț. Desolemnizarea voită a motivelor lirice și a limbajului poetic aferent a fost preluată de la Arghezi de către autorii contemporani și transpusă în notarea firescului aparținând întâmplărilor mărunte (la Marin Sorescu) ori în detabuizarea completă a temelor lirice, susținută de prozaismul expresiei poetice (la scriitorii postmoderni).

„Harul", vocația naturii și a umanității este să se regenereze continuu, înnoindu-se în specii sau în generații. Poetul alege un exemplu banal, dar care îndeplinește un rol anumit în echilibrul

Scanned with OKEN Scanner

firii și în actul hrănirii omului, instinct primordial ce îi asigură supraviețuirea: cartofii, învesmântați în haine de „iască", încolțesc și se dezvoltă în pământ. Aceste plante erbacee atât de răspândite, cu flori albe sau violete (la suprafață) și tulpini (subterane) terminate cu tuberculi comestibili de formă diferită (rotundă, ovală sau alungită), cresc oriunde, fără pretenții, și sunt extrem de hrănitoare. Acolo, în culcușul de țărână cald-protector, laolaltă cu vietățile ascunse („cârtițele", „coropișnița", „râmele"), cartofii dospesc în întuneric. Așa cum trupul protector al mamei zămislește pruncul pe care-l ocrotește până la nașterea lui, tuberculii „se umflă", ies la suprafață și devin „lehuzi". Noua sămânță „virginală" se împerechează și fiecare încolțire ajunge un miracol al perpetuării speciei, petrecut „dumnezeiește" (adverb cu valoare de epitet, ce formează singur un vers). Cel-de-Sus supraveghează **gestul sacramental al reproducerii** în toate formele vii terestre și cosmice pe care le-a creat. Divinitatea înțeleaptă binevoiește **„să-și scoboare sfintele scule"** (vers integral aliterativ) până la cele mai mici și modeste întruchipări ale sămânței vitale. În natură, ca și în viața omului, nimic nu e frumos sau dizgrațios (conform **esteticii „urâtului"** adoptate de Arghezi), ci se manifestă cu necesitate: instanța divină ocrotește atât „negii" de pe cartofi, cât și limpezimea fără cusur a pietrei prețioase („smaraldul"), suflând asupra lor „descântece" de creștere. „Harul" germinativ se produce instantaneu („într-o noapte), când „straiele" cartofilor se umplu cu „laptele" sucului hrănitor din care se plămădesc alți tuberculi „în fiecare vârf de cucui" **și miracolul rodirii se repetă la nesfârșit.**

Mă uit la flori

Mă uit la flori, mă uit la stele;
Ești chinul dulce al tristeții mele.
Mă uit în mine, ca într-o chilie,
Mă uit în ceruri, în împărăție,
Mă uit în gol, mă uit în vizuini.
Te caut printre spinii din grădini,
Dau buruienile deoparte, de otravă,
Și pipăi locul urmei tale cu zăbavă.
Străbat călare șesul, cucuruzul:
Te caut cu vederea, cu auzul.
Mă plec la trandafiri și le miros
Bobocii din tulpinile de jos.
Fuseși în toate și te-ai dat în lături.
Încerc sulfina: tu trecuși alături.
Întreb plăpândele verbine,
Ele răspund că știe patlagina mai bine.
Zisei șopârlei: — «A trecut pe-aici?»
Ea m-a trimis la șerpi și licurici.
Și neprimind răspuns nici de la stupi,
Mă iau după vulturi și lupi.

Scanned with OKEN Scanner

Am colindat moșia-n lung și-n lat
Și-am scoborât din leat în leat
Și, ostenit în râvnă și puteri,
N-am dat de tine nicăieri.
Oriunde-ncep a cerceta
Trecuse albă, chiar atuncea, umbra ta.
Tăria-i de beteală și salbă lângă salbă.
Mi s-a părut odată că ai fi fost o nalbă.

Dar auzind o șoaptă, m-am întors:
Vorbise vântul într-un lan de orz...
«Omul cu șoimul caută mereu
Răspântia lui Dumnezeu.
Noi o vedem în câmp și în livede.
El singur are ochi și nu o vede.»

Cu jurământul morții, cel fără iertăciune,
Toate îl știu pe Domnul: nici-una nu mi-l spune.

Abordarea textului

Integrat volumului *Una sută una poeme* (1947), poemul de factură existențial-religioasă, „Mă uit la flori", este redactat în ritm popular și rimă împerecheată, chiar dacă în conținut este **o elegie** a cărei dominantă sufletească o reprezintă tristețea. Deși scris la persoana I și a II-a, textul liric nu formează un dialog imaginar și tensionat (ca în „Psalmi") cu divinitatea tăcută, ci mai degrabă un **monolog adresat** acesteia cu resemnată melancolie. Repetiția verbului „mă uit" reliefează caracterul preponderent contemplativ al cunoașterii omenești, în care simțul văzului joacă un rol concret dominant, dacă ființa superioară nu vrea sau nu poate să privească împrejur și în sine și cu ochii minții. **Incompletitudinea privirii** și a reprezentărilor mentale obținute prin intermediul percepțiilor senzoriale provoacă „*chinul dulce* [s.n.] al tristeții" gânditorului-poet, *oximoron* (suferință — plăcere voluptoasă) construit în manieră eminesciană. Artistul contemplă panoramic universul terestru („florile"), cosmic („stelele"), lumea interioară („în mine") izolată în „chilia" rugăciunii solitare, spațiul celest („în ceruri"), vidul de semnificații („în gol"), locurile ascunse, posibile capcane („în vizuini").

Într-o **alternare a golului** în conținut și **a plinului** în forme variate, cu cât poetul află mai puțin despre divinitate, cu atât o caută mai aprig peste tot, poemul congestionându-se de obiecte, ființe, fenomene, specii, nume de acțiuni, de stări, devenind stilistic o **enumerație extinsă**. Îl caută pe Dumnezeu în marile forme de relief, în lucrurile mici, chiar umile, în plantele vătămătoare („spinii", „buruienile" otrăvitoare), în florile parfumate („trandafirii", „sulfina", „verbinele"), în vegetalele cu efecte curative („patlagina", „nalba") și printre elementele zoomorfe cele mai diferite („șopârla", „șerpii", „licuricii", „stupii" de albine, „vulturii",

Scanned with OKEN Scanner

„lupii"). Cu disperată îndârjire, pune la bătaie toate simțurile, dar nu reușește să „pipăie" decât „locul urmei" dumnezeirii pe pământ. Recunoaște că a străbătut „moșia-n lung și-n lat", că a regresat în timp „din leat în leat" până în epoci străvechi, însă pretutindeni și totdeauna n-a putut zări decât „umbra" stăpânirii celeste. Îți cele din urmă, făptura umană neștiutor-orgolioasă este avertizată de un element natural personificat („vântul" ce colindă peste tot) că divinitatea respiră în toate formele universale, însă aceasta rămâne **imanență**, natură care acționează în și prin sine, nedeterminată de o cauză din afară, și care nu poate fi înțeleasă decât proiectată pe ecranul subiectiv **al conștiinței**. De aceea, vântul se exprimă în simboluri sapiențiale: „«Omul cu șoimul caută mereu / Răspântia lui Dumnezeu. / Noi o vedem în câmp și în livede. / El singur are ochi și nu o vede»".

Divinul antropomorfizat rămâne o proiecție figurativă a imaginației omenești. Esența divină poate fi atinsă spiritual, prin elanul mistic, prin evlavia credinței și fervoarea rugăciunii, prin comuniune cu principiul universal creator. Cel ce încearcă să aibă revelația transcendentalului prin cunoașterea aperceptiv-senzorială nu îl va găsi niciodată. Din incompatibilitatea mijloacelor concrete de cunoaștere în raport cu o esență abstractă se naște eșecul omenesc al agnosticismului: „*Toate* [s.n.] îl știu pe Domnul: *nici una* [s.n.] nu mi-l spune". De remarcat și antiteza finală pronominală — nehotărâtă și negativă — care subliniază, și la nivel gramatical, imposibilitatea ființei senzitive de a trăi revelația pur spirituală a manifestării divinului în lume.

Pasul dulce

Paraschivei

Singurătatea mi-e întotdeauna
Și pretutindeni bună-nsoțitoare,
Asemuindu-mi sufletul cu luna
Care îngheață viața, cum răsare.

Mișcarea-n jurul meu încetinează,
Și micșorează uliți și cetate,
Și oamenii, trecând pe la amiază,
Au gânduri și cuvinte depărtate.

Cui să vorbesc de nu știu ce mă doare?
Cine s-asculte sufletul e-n stare
Cu degetul trecut în cingătoare,
Fără să-mi ceară să vorbesc mai tare?

Tu pricepeai din gest. Într-o privire
Păstrai comoara ce-mi lipsea
Și cunoșteai și din închipuire
Ce bolți de cer vegheau deasupra mea.

Scanned with OKEN Scanner

Dar când venea s-asculte îndoiala
La ușa-ntredeschisă către vis,
Îți auzeam pantoful și podeala...
Și-atunci știam că ușa i s-a închis.

Abordarea textului

În volumele târzii (*Frunze* — 1961, *Poeme noi* — 1963, *Cadențe* — 1964, *Silabe* — 1965, *Ritmuri* — 1966, *Noaptea* — 1967), Tudor Arghezi reușește să ofere publicului cititor o lirică erotică încă plină de vitalitate, de înțelepciune cu rezonanțe pasionale exprimate în surdina versurilor, de melancolie discret formulată la adresa senectuții inevitabile. În poemul „Pasul dulce", eul liric nu se află într-un moment fast, sau creația însăși îl determină să se abstragă din lume, făcând din solitudine o „bună-nsoțitoare" pentru spiritul retras în adâncul ființei sale din care zămislește arta. Adverbele de timp și de loc („întotdeauna și pretutindeni"), plasate succesiv la finalul versului și la inițiala celui următor, amplifică — prin generalizare — impresia de izolare spațio-temporală. Comparația din strofa întâi asociază sufletul ostenit, dornic de recluziune, cu lumina selenară palidă și difuză, „care îngheață viața, cum răsare". Spre deosebire de romanticii, a căror atracție pentru astrul nocturn G. Călinescu o numește „lunatism", Arghezi rămâne **un spirit solar plin de vitalitate**. Dar, în concordanță cu starea de spirit resimțită, toate fenomenele din jurul său denotă același recul către însingurare, încetinire a ritmurilor mișcării, îngustare a spațiului existențial („uliți", „cetate"), coborâre treptată către „amiaza" vieții, îndepărtare de ceilalți în „gânduri" și-n „cuvinte". Poetul intuiește un **rău interior** care nu-l doare, nu știe nici să strige și nici să se apere. Maladia sufletească fără nume nu poate fi comunicată pe tonalități stridente, deși oamenii îi cer să vorbească despre sine „mai tare", când mai potrivit ar fi glasul șoptit sau tăcerea elocventă.

Arghezi face **elogiul femeii** care posedă facultatea intuitivă (inteligența sufletului) de a „pricepe din gest" nevoile spiritului bărbătesc. Între cei doi se manifestă fără cuvinte un fluid de înțelegere și de îngemănare în gând și în faptă. Prezența feminină este benefică și risipește nesiguranța care destramă visurile fertile. Apropierea ei (ca în *Sonetele...* eminesciene) este sugerată auditiv printr-o **aliterație** îmbinată cu **sinecdoca** singularului pentru plural: „**p**antoful și **p**odeala..." Rareori în poezia argheziană **spațiul închis are conotații pozitive**, așa cum este cazul în acest poem de dragoste: „ușa i s-a-nchis" îndoielii de sine, nesiguranței creatoare, numai atunci când prezența tonifiantă a femeii-pereche ocrotește spiritul bărbătesc, căruia angoasa conștiinței timpului trecător îi trimite tot mai des semne palpabile.

▲ Repere critice actuale

„...Ca și în poezie, Arghezi sparge clasificările și încurcă tipologiile. Noi, românii, am crescut timp de câteva generații în cultul lui Eminescu și, neavând sfinți, am sfințit mitul lui și, prin el, am dat un nume poeziei majore și o imagine exemplară modului său de a fi

Scanned with OKEN Scanner

poet, aici, în spațiul de trecere dintre Occident și Orient. Este modul romantic, și este imaginea creatorului hiperionian, nefericit printre contingențe. Imaginea s-a perpetuat, sub diverse forme, ajungând până la Blaga cel mut ca o lebădă, pierdut în codrii de brumă. Arghezi aduce imaginea geniului gospodar, familist, bun părinte, afectuos soț, refractar («cu toate în veac nepotrivit»), încă o dată: «singur și pieziș» într-o vie îndârjire. A încercat mai toate genurile literare și, culmea, a reușit. A ironizat viciușugurile, fandoseala, artificiile omului de litere și n-a crezut niciodată în mitologia *Cărții*. Vede în scris o *religiune* și izvoarele acestei religii laice încep și se pierd în ceea ce am putea numi lucrurile firii, elementare și esențiale. În locul unei *mitologii a Cărții* (mitologia cea mai răspândită în secolul al XX-lea), Arghezi propune o *mitologie a lucrurilor simple*, asociată cu miracolul cuvântului.

Am recitit, cu acest prilej, o parte din tabletele de cronicar ale lui Arghezi în scopul de a prinde tocmai nuanțele acestei originale mitologii a scriiturii. Ea începe cu ideea că scrisul este un meșteșug bine învățat și sistematic pus la încercare. Aceasta îl plasează pe Arghezi în familia poeților care gândesc arta ca o geometrie a formelor. Așa și este, numai că Arghezi, spre deosebire, să zicem de Valéry, aduce în această geometrie pură sensurile profane, izvoarele impure, culorile brutale ale realului și consideră, din capul locului, că nu se poate face literatură adevărată fără «un model sufletesc». Cu alte vorbe, poemul trebuie să aibă *suflet*, să vină de undeva și să ajungă la cineva. Scrisul este o «mucenicie» și poetul este un debutant în perpetuitate. Formula din urmă aparține chiar poetului și ce spune ea se poate ușor înțelege: un sentiment de insecuritate, un debut repetat, o incertitudine creatoare. [...] Arghezi poate fi numit, în acest caz, un magician al insecurității (folosesc o definiție celebră dată de un poet francez contemporan).

Ce-i adevărat și ce-i fantezie scriitoricească în aceste mărturisiri? Adevărată este, indiscutabil, mitologia acestei incertitudini, fantasma memorabilă a unui perpetuu *chin*. Arghezi a vorbit cu insistență despre dificultatea de a scrie (el, un prinț al cuvintelor, desăvârșitul geometru...) și, într-un rând (*Talentul meu*, 1946), sugerează suferința unui Iov modern, un Iov al scriiturii, «bolnav de nedeslușit», neînduplecat într-o tortură fără capăt. Tableta este o mică, neasemuită capodoperă argheziană, construită pe un paradox. Este paradoxul *geniului verbal*, care se plânge de faptul că îi vine greu cuvântul bun în condei".

(E. Simion, Prefața la *Tudor Arghezi, Opere, I. Versuri*, colecția „Opere fundamentale", apărută sub egida Academiei Române, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000).

Bibliografie selectivă

Pompiliu Constantinescu, *Tudor Arghezi*, studiu reprodus în *Scrieri*, vol. I–IV, Editura Minerva, București, 1967–1972.

Șerban Cioculescu, *Argheziana (Studii)*, Editura Eminescu, București, 1985.

Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Editura Eminescu, București, 1979.

Tudor Arghezi, *Opere*, vol. I–II, ediție coordonată de acad. Eugen Simion și îngrijită de Mitzura Arghezi și Traian Radu (sub egida Academiei Române), Editura Univers Enciclopedic, București, 2000.

Scanned with OKEN Scanner

ION BARBU

ETAPA PARNASIANĂ

Copacul

Hipnotizat de-adânca și limpedea lumină
A bolților destinse deasupra lui, ar vrea
Să sfarâme zenitul și-nnebunit să bea
Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină.

Nici vălurile nopții, nici umeda perdea
De nouri, nu-i gonește imaginea senină:
De-un strălucit albastru viziunea lui e plină,
Oricât de multe neguri în juru-i vor cădea...

Dar, când augusta toamnă din nou îl înfășoară
În tonuri de crepuscul, când toamna așază iară,
Sub casca lui de frunze, un nod îmbelșugat,

Atunci, intrând în simpla, obștească armonie,
Cu tot ce-l limitează și-l leagă, împăcat,
În toamna lui, copacul se-nclină către glie.

Abordarea textului

Spre deosebire de romanticii entuziaști, ale căror reverii proiectează ample viziuni subiective, parnasienii preferă creația de expresie impersonală, definită prin **cultul formei** și printr-un pronunțat **estetism**. Contemplarea fenomenelor lumii este obiectivă, în dimensiuni fastuos-ornamentale, fără participare afectivă. Poezia care rezultă este una descriptiv-picturală în tonuri cromatice intense, dar reci, în timp ce cadrele exotice reliefează o **natură statică** și

Scanned with OKEN Scanner

elemente geologice încremenite în măreția lor. În spațiul liric parnasian, pătrund obiectele de artă (sculpturi, picturi, bijuterii, vaze ornamentale, bibelouri), metalele și pietrele prețioase, plantele exotice, esențele rare și parfumurile, interioarele fastuos decorate, dar neînsuflețite. Parnasienii sunt preocupați de perfecțiunea formală (măsura precisă a numărului de silabe într-un vers, cadența ritmică impecabilă, raritatea și bogăția rimelor, varietatea tipurilor de grupări strofice). Poeții afiliați acestui curent literar reiau structuri lirice dificile care reclamă virtuozitate prozodică (**rondelul**, **sonetul**, **rondoul**, **balada**, **trioletul**, **vilanela**), ei traduc și imită forme strofice orientale (**rubaiat**, **pantum**, **hai-kai**-ul japonez), consacrându-le în poezia modernă.

În literatura română, unde formele lirice parnasiene au coexistat cu cele simboliste, cel care a dat conținut și expresie în manieră parnasiană versurilor sale este Al. Macedonski, în unele poezii din *Excelsior* și *Flori sacre*, dar mai ales în creațiile cu formă fixă din volumul apărut postum, și anume *Poema rondelurilor* (1927). Aspirația **trăirii în estetic**, ce presupune gratuitatea gestului artistic, înseamnă **primatul absolut al categoriei frumosului** creat și receptat în detrimentul altor valori materiale și spirituale. Rezultă o **poezie pură**, în sensul eliberării actului creator de semnificații morale, sociale etc., așa cum o înțeleg St. Mallarmé, P. Valéry sau Ion Barbu (în prima sa etapă de creație — cea de influență vădit parnasiană — caracteristică perioadei 1919–1921). Din etapa literară menționată fac parte texte lirice inspirate din mitologia clasică, dionisiacul estetizant al lui Nietzsche și din parnasianismul francez: *Pentru marile Eleusinii*, *Panteism*, *Arca*, *Ixion*, *Dionisiacă*, *Pytagora*, *Driada*, *Nietzsche* etc.; acestora li se adaugă cele care surprind marile forme geologice încremenite în tipare pietrificate ori solidificate: *Lava*, *Munții*, *Banchizele*, *Fulgii*, *Gheizerii* etc.

Adăugat unor creații lirice similare ca manieră estetică (precum *Umbra*, *Cucerire*, *Răsărit*, *Măcel*), acest poem parnasian este **un sonet** clasic, alcătuit din două catrene și din două terține, însumând paisprezece versuri. Autorul surprinde imaginea personificată a copacului ce rămâne „hipnotizat" de frumusețea luminii cerești, pe care ar dori să o atingă. Este surprinsă, astfel, năzuința unui element de natură pământeană de-a atinge universul cosmic, unindu-și corola de frunze cu acesta. Copacul tânăr este descris hiperbolic ca un gigant cu „mii de crengi crispate" și dornic să se îmbete de „licoarea opalină". Chiar atunci când este învăluit de întunericul nopții, sau când cerul îi este ascuns de „perdeaua de nouri", copacul îndrăgostit de strălucirea cerească nu poate uita „viziunea" luminoasă. El este — ca și spicele din cunoscutul poem blagian *Cântecul spicelor* — un **simbol ascensional** ce își ignoră voit rădăcinile care-l înlănțuie de materialitatea țărânei. Poetul înfățișează imaginea arborelui în „augusta toamnă", când frunzișu-i bogat alcătuiește o veritabilă „cască" divers colorată, de la verde către ruginiu și de la roșu spre maroniu. O dată cu trecerea toamnei simbolizând asfințitul plenitudinii vegetale, copacul își pierde „nodul îmbelșugat" al frunzelor și se închină gol și singuratic către pământ. Sonetul barbian recurge la un paralelism între destinul copacului privit în rotația anotimpurilor și condiția omului derulată în succesiunea etapelor vieții sale. Ca și copacul înfrunzit primăvara și golaș toamna, omul aflat la zenitul tinereții năzuiește spre cunoaștere și spre împlinirea idealurilor, dar în toamna existenței sale îmbătrânește încovoindu-se spre moarte și către „glia" în care va pieri.

Scanned with OKEN Scanner

Riga Crypto și lapona Enigel

Baladă

Menestrel trist, mai aburit
Ca vinul vechi ciocnit la nuntă,
De cuscrul mare dăruit
Cu pungi, panglici, beteli cu funtă,

Mult îndărătnic menestrel,
Cu cântec larg tot mai încearcă,
Zi-mi de lapona Enigel,
Și Crypto, regele - ciupearcă!

— Nuntaș fruntaș!
Ospățul tău limba mi-a fript-o,
Dar, cântecul, tot zice-l-aș,
Cu Enigel și riga Crypto.

— Zi-l, menestrel!
Cu foc l-ai zis acum o vară;
Azi, zi-mi-l stins, încetinel,
La spartul nunții, în cămară.

***

Des cercetat de pădureți
În pat de râu și-în humă unsă,
Împărțea peste bureți
Crai Crypto, inimă ascunsă,

La vecinic tron, de rouă parcă!
— Dar printre ei bârfeau bureții
De-o vrăjitoare mânătarcă,
De la fântâna tinereții.

Și răi ghioci și toporași
Din gropi ieșeau să-l ocărască,
Sterp îl făceau și nărăvaș,
Că nu voia să înflorească.

Scanned with OKEN Scanner

— În țări de ghiață urgisită,
Pe-același timp trăia cu el,
Laponă mică, liniștită,
Cu piei; pre nume — Enigel.

De la iarnat, la pășunat,
În noul an, să-și ducă renii,
Prin aer ud, tot mai la sud,
Ea poposi pe mușchiul crud
La Crypto, mirele poienii.

Pe trei covoare de răcoare
Lin adormi, torcând verdeață;
Când lângă sân, un rigă spân,
Cu eunucul lui bătrân,
Veni s-o-îmbie, cu dulceață:

— Enigel, Enigel,
Ți-am adus dulceață, iacă.
Uite fragi, ție dragi
Ia-i și toarnă-i în puiacă.
— Rigă spân, de la sân,
Mulțumesc Dumitale.
Eu mă duc să culeg
Fragii fragezi, mai la vale.

— Enigel, Enigel,
Scade noaptea, ies lumine,
Dacă pleci să culegi,
Începi, rogu-te, cu mine.

— Te-aș culege, rigă blând...
Zorile încep să joace
Și ești umed și plăpând:
Teamă mi-e, te frângi curând,
Lasă. Așteaptă de te coace.

— Să mă coc, Enigel,
Mult aș vrea, dar vezi, de soare,
Visuri sute, de măcel,
Mă despart. E roșu, mare,
Pete are fel de fel;
Lasă-l, uită-l, Enigel,
În somn fraged și răcoare.

Scanned with OKEN Scanner

— Rigă Crypto, rigă Crypto
Ca o lamă de blestem
Vorba-n inimă-ai înfipt-o!
Eu de umbră mult mă tem,

Că dacă-n iarnă sunt făcută
Și ursul alb mi-e vărul drept,
Din umbra deasă, desfăcută,
Mă-nchin la soarele-înțelept.

La lămpi de ghiață, supt zăpezi,
Tot polul meu un vis visează.
Greu taler scump cu margini verzi,
De aur, visu-i cercetează.

Mă-închin la soarele-înțelept,
Că sufletu-i fântână-n piept,
Și roata albă mi-e stăpână,
Ce zace-n sufletul-fântână.

La soare, roata se mărește;
La umbră, numai carnea crește
Și somn e carnea, se dezumflă,
— Dar vânt și umbră iar o umflă...

Frumos vorbi și subțirel
Lapona dreaptă, Enigel,
Dar timpul, vezi, nu adăstă,
Iar soarele acuma sta
Svârlit în sus, ca un inel.

— Plângi, prea cuminte Enigel!
Lui Crypto, regele-ciupearcă,
Lumina iute cum să-i placă?
El se desface ușurel,
De Enigel,
De partea umbrei moi, să treacă...

Dar soarele, aprins inel,
Se oglindi adânc în el;
De zece ori, fără sfială,
Se oglindi în pielea-i chială;

Și sucul dulce înăcrește!
Ascunsa-i inimă plesnește,

Scanned with OKEN Scanner

Spre zece vii peceți de semn,
Venin și roșu untdelemn
Mustesc din funduri de blestem;

Că-i greu mult soare să îndure
Ciupearcă crudă de pădure,
Că sufletul nu e fântână
Decât la om, fiară bătrână,
Iar la făptură mai firavă
Pahar e gândul, cu otravă,

— Ca la nebunul rigă Crypto,
Ce focul inima i-a fript-o,
De a rămas să rătăcească
Cu altă față, mai crăiască:

— Cu Laurul-Balaurul
Să toarne-în lume aurul,
Să-l toace, gol la drum să iasă,
Cu măsălarița-mireasă,
Să-i ție de împărătească.

Abordarea textului

Riga Crypto și lapona Enigel este creația lirică barbiană a cărei gestație artistică a durat câțiva ani: plăsmuită la Tübingen încă din 1923, citită la București, într-o ședință a cenaclului „Sburătorul" (condus de E. Lovinescu), care s-a desfășurat în 1924, publicată în „Revista română" din același an, ea a fost menționată și în volumul I al *Antologiei poeților români* (1925), apărută sub îngrijirea lui Ion Pillat și a lui Perpessicius. Într-o scrisoare din 1927 (adresată unui prieten flamand), I. Barbu recunoaște că a intenționat să realizeze un text poetic de factură onirică, desfășurat pe tărâmul înghețat al Nordului, unde poveștile fantastice apropie spații imposibil de reconciliat în lumea reală, iar personajele alegorice comunică dincolo de interdicțiile acelor locuri sumbre și neospitaliere: [...] „Eu credeam elementele: *ciupearcă, fragi, laponă, țări de ghiață, reni* pe deplin justificate de necesitatea, cu totul intimă pentru mine, de a da un cadru scandinav poemului. Și, totuși, originea baladei rigăi Crypto este onirică, cu siguranță. Ea izvorăște din somn, și ce somn! Cel puțin ca intenție și ca schemă; căci compoziția s-a dezvoltat și desăvârșit în momente de luciditate..." (*Ion Barbu în corespondență*, 1982). Dacă regele „bureților" este Crypto (gr. kryptos — „ascunzătoare, tainiță"), Enigel (suedeză — engel, lat. angelus — „înger") o definește pe tânăra care părăsește ținuturile Laponiei în favoarea unor locuri mai însorite și mai calde, unde ființa se simte ocrotită și își caută perechea potrivită.

Scanned with OKEN Scanner

Acest poem amplu a fost integrat ulterior ciclului *Uvedenrode* din volumul *Joc secund* din 1930. El are structura unei **balade culte** pe o temă **erotică** și de **cunoaștere**, imitând balada de tip medieval rostită cândva de trubaduri. Personajele simbolice formează un cuplu fantastic în care Crypto este regele ciupercilor, iar Enigel reprezintă ținuturile înghețate ale Laponiei. Structura compozițională este epică și imită „povestirea în povestire" din *Decameronul* lui Boccaccio. Ion Barbu reia tema *Luceafărului*, dar inversează rolurile personajelor: pentru poetul interbelic ființa superioară devine cea feminină, iar făptura inferioară rămâne cea masculină. De aceea, criticul Nicolae Manolescu numește poemul barbian „un «Luceafăr» întors". Problema dramatismului ontologic și a imposibilității cunoașterii absolute este tratată identic de către ambii poeți. Barbu evidențiază și el același eșec cognitiv și sentimental în încercarea de apropiere sufletească și de comuniune între două făpturi aparținând unor lumi antitetice: lumina vieții (îngerul Enigel) și întunericul morții (Crypto — „cel ascuns"). Poetul modernist evocă spectacolul unei nunți eșuate, Riga Crypto fiind refuzat de două ori de către lapona Enigel, așa cum fata de împărat nu acceptă să-l urmeze pe Luceafăr în spațiul acvatic și pe tărâmul ceresc. Aspirațiile celor doi sunt opuse, căci, în timp ce regele ciupercilor dorește să se smulgă din orizontul limitat al **umbrei** și al umezelii în care viețuia, fata aspiră către **soare** și către spațiul înverzit, sub lumina și căldura protectoare a astrului zilei.

Primele patru strofe imaginează un dialog între „menestrelul trist" și un „nuntaș-fruntaș" care îi cere să rostească la un ospăț, povestea „regelui-ciupearcă" și a „laponei Enigel". Nuntașul mai auzise această baladă și cu o vară înainte, însă dorește s-o reasculte, ca să tragă din ea învățămintele necesare. Dacă în vara anterioară, trubadurul rostise cântecul baladesc „cu foc", de data aceasta nuntașul dorește să-i fie reprodus într-un diapazon „stins, încetinel, / La spartul nunții, în cămară." Partea cea mai amplă a baladei culte relevă încercarea regelui „bureților" de-a câștiga iubirea laponei. Craiul Crypto, supranumit de poet „inimă **ascunsă**" [s.n.] (cu un epitet derivat de la înțelesul etimologic al numelui său), trăiește lângă râu și pe pământul umed, îmbibat de ploi. El este stăpânul ciupercilor și tronul îi este format din picăturile „de rouă". Supușii săi vorbesc în taină despre „o vrăjitoare-mânătarcă", care îl iubise pe rege, dar care fusese refuzată de el. Răutăcioșii „ghiocei și toporași" îl batjocoresc pe împăratul lor, acuzându-l că este „sterp și nărăvaș" pentru că nu știe să înflorească. Enigel se născuse în țări „de gheață urgisite" și dorea să coboare din ținuturile arctice spre cele sudice, încălzite de soare și pline de vegetație. În drumul ei, a făcut popas „pe mușchiul crud", unde domnește Crypto. „Mirele poienii" se îndrăgostește de laponă și îi oferă „fragi" drept semn al înțelegerii lor. Enigel îi respinge darul, numindu-l „rigă spân" și preferând să culeagă „fragii fragezi, mai la vale". Crypto o roagă să înceapă culesul cu el însuși, dar lapona îl refuză din nou, numindu-l pentru a doua oară „rigă blând." De reținut este faptul că poetul folosește același epitet moral ca și Eminescu atunci când fata de împărat definește blândețea tandră a luceafărului îndrăgostit de ea. Enigel l-a avertizat că ființa lui „umedă" și „plăpândă" nu este obișnuită decât cu spațiul răcoros al umbrei și al pământului îmbibat de apă. Crypto recunoaște că și-ar fi dorit să se coacă la soare, dar nu era făcut să suporte căldura și nici luminozitatea acestuia. În viziunea hiperbolică a celui ce reprezintă lumea întunericului, soarele este „roșu și mare", înspăimântându-i existența cu „visuri sute de măcel". De aceea, o roagă pe Enigel să renunțe la aspirația ei către astrul incandescent și să accepte somnul în răcoarea întunericului. Lapona îi răspunde că întreaga lume polară, încremenită între ghețuri veșnice, nu visează decât la scurtul moment de vară când „soarele înțelept" încălzește puțin și această lume glacială. Aspirația către soare înseamnă de fapt dorință de viață, în timp ce umbra semnifică ideea de moarte. Dialogul personajelor antitetice îmbină **mărcile oralității** cu cele ale

Scanned with OKEN Scanner

politeții ceremonioase. Succesiunea dialogică întrebare-răspuns apelează la anumite **repetiții** (figuri ale insistenței prin reluare), care subliniază incompatibilitatea verbală (și ontologică în subtext) a celor doi eroi: „lângă sân, un rigă spân" (vers ușor modificat), „fragi dragi / fragezi" (epitet aliterativ reluat), „să culeg /să culegi /aș culege", „te coci /să mă coc". Exprimarea lirică este **popular-familiară** și recurge la: regionalisme, arhaisme, interjecții uzuale, forme verbale inversate, locuțiuni și expresii, rime interioare în cuprinsul aceluiași vers, procedee specifice **poeziei folclorice**: „ghiață", „urgisită", „iarnat", „păsunat", „spân", „puiacă"; „pre", „rigă", „eunuc", „lumine"; „iacă!", „uite!"; „rogu-te", „teamă mi-e"; „pe-același timp", „pre nume", „fel de fel"; „De la iarnat, la păsunat", „Uite fragi, ție dragi", „— Rigă spân, de la sân" etc.

Simbolurile lirice transpuse în plan uman pot fi interpretate și astfel: în timp ce umbra este echivalentă cu ignoranța și cu o existență elementară, soarele semnifică aspirația spre cunoaștere și spre viața spiritualizată. Existența sufletească este comparată de eroină cu adâncimea unei „fântâni" din care este scoasă la suprafață apa vie a cunoașterii universale.

„Mă-nchin la soarele-nțelept, / Că **sufletu-i fântână**-n [s.n.] piept, / Și roata albă mi-e stăpână, / Ce zace-n **sufletul-fântână**. [s.n.] / La soare, roata se mărește; / La umbră, numai carnea crește. / Și somn e carnea, se desumflă, / Dar vânt și umbră iar o umflă..."

Repetiția metaforică subliniată de noi în text și paralelismul utilizat de autor transferă problematica de la nivelul regnurilor în **planul condiției umane**: lumina cunoașterii se opune umbrei și umezelii unei existențe elementare. Imprudentul rege al ciupercilor, vrăjit de convorbirea pasională cu Enigel și disperat să-i câștige dragostea, uită să se mai ascundă de soare și astrul „se oglindi adânc în el", „înăcrindu-i" substanța vitală. Dorind să treacă dintr-o condiție într-alta, craiul a plătit cu propria-i identitate tentația sa. Poetul — prin eroul reprezentabil în text, și anume menestrelul — își avertizează cititorii că „nebunul rigă Crypto" nu devine conștient de primejdia ce pândește făpturile inferioare, care, dacă aspiră către spiritualitate, sunt inevitabil distruse, căci au îndrăznit să-și depășească limitele firești. Crypto, voind să-și schimbe condiția predestinată prin intermediul iubirii, pătrunde în terenul ucigător al soarelui. Ființa superioară, precum Enigel, poate fi atrasă temporar spre o alta inferioară, însă o va depăși în aspirația ei către absolut. Paralelismul simbolic dintre spațiul natural descris de poet și cel uman devine evident, atunci când Ion Barbu susține ideea că numai omul poate suporta „paharul cu otravă al gândurilor", prin forța lui intelectuală și imaginară:

„... Că-i greu mult soare să îndure / Ciupearcă crudă de pădure, / Că sufletul nu e fântână / Decât la om, fiară bătrână, / Iar la făptură mai firavă / Pahar e gândul, cu otravă..."

Strofa menționată constituie **o dislocare sintactică extinsă**, procedeu gramatical prin care „menestrelul" — povestitor și personaj-martor — le explică ascultătorilor (cititorilor) opoziția dintre „sufletul — fântână" al omului (ființa superioară capabilă de revelații și trăiri absolute) și „paharul cu otravă" al gândirii rudimentare la făpturile inferioare.

Riga Crypto își pierde determinările reale și se transformă într-o banală ciupercă de pădure, însoțindu-se cu una dintre semenele sale, „măsălarița-mireasă", așa cum fata de împărat — devenită Cătălina — a ales o ființă identică cu determinarea ei ontologică, și anume pe Cătălin (similaritate evidentă chiar și onomastic).

Scanned with OKEN Scanner

Isarlâk

Pentru o mai dreaptă cinstire
a lumii lui Anton Pann

La vreo Dunăre turcească,
La șes veșted, cu tutun,
La mijloc de Rău și Bun,
Pân' la cer frângându-și treapta,
Trebuie să înflorească:
Alba,
Dreapta,
Isarlâk!

Ruptă din coastă de soare!
Cu glas galeș, de unsoare,
Ce te-ajunge-așa de lin
Când un sfânt de muezin
Fâlfâie, înalt, o rugă
Pe fuișor, la ziua-n fugă...

* * *

— Isarlâk, inima mea,
Dată-n alb, ca o raià
Într-o zi, cu var și ciumă,
Cuib de piatră și legumă
— Raiul meu, rămâi așa!

Fii un târg temut, hilar
Și balcan—peninsular...

La fundul mării de aer,
Toarce gâtul, ca un caer,
În patrusprezece furci,
La raiele;
rar, la turci!
Beată, într-un singur vin:
Hazul Hogii Nastratin.

* * *

Còlo, cu doniți în spate,
Asinii de la cetate,
Gâzii, printre fete mari,
Simigii și gogoșari,
Guri-cască, când Nastratin,
La jar alb, topește in,

Scanned with OKEN Scanner

Vinde-n leasă de copoi
Căței iuți de usturoi,

Joacă și-în cazane sună,
Când cadâna curge-n Lună.

* * *

Deschideți-vă, porți mari!
Marfă-aduc, pe doi măgari,
Ca să vând acelor case
Pulberi, de pe lună rase,
Și-alte poleieli frumoase;
Pietre ca apa de grele,
Ce fireturi, ce inele,
Opinci pentru hagealâk
Deschide-te, Isarlâk!

Să-ți fiu printre foi, un mugur.
S-aud multe, să mă bucur
La răstimpuri, când Kemal,
Pe Bosfor, la celalt mal,
Din zecime în zecime,
Taie-n Asia grecime;

Când noi, a Turchiei floare,
Într-o slavă stătătoare
Dăm cu sâc
Din Isarlâk!

Abordarea textului

În *Istoria literaturii române...* din 1941, G. Călinescu observă că: „Pitorescul folcloric, respins teoreticește de autor, este însăși rațiunea de a fi a ciclului așa-zis balcanic. [...] Obiectul poeziei este, deci, nu fața concretă a lumii balcanice, ci *schema ei ideală* [s.n.], adică o simplă ipoteză morală, de unde lipsa de istoricitate și de concretețe geografică, Isarlâk fiind realizarea atemporală, a unei Turcii stătătoare, existând în afara dispărutei Turcii osmanlâi, o formă etnică închisă, nemișcată..." Dar alegerea toposului legendar, privit ca un *axis mundi* atemporal nu poate fi disociată de precizarea istorică referitoare la identificarea Isarlâkului cu vestita Troie, antica cetate egeeană, cucerită numai prin viclenie de lacomii ahei (grecii dorieni), conduși de eroii Agamemnon și Achile. Simbol al rezistenței îndelungate (a fost asediată vreme de un deceniu) și al prototipului eroic exemplar, cetatea mitică a amestecat civilizațiile

Scanned with OKEN Scanner

străvechi, pregătind nașterea altora noi. „Schema ideală" conturează forma clasică a **tiparului unic modelator**, pe baza căruia s-au ridicat ulterior civilizațiile de tip oriental și occidental. Așa cum orașul modern și pitoresc conservă vestigiile cetății legendare, frenezia dionisiacă a simțurilor descătușate și libere în bazarul pestriț al lumii orientale se reconciliază cu apollinica contemplație a formelor riguros geometrizate în spirit occidental.

Dacă G. Călinescu vede în simbolul Isarlâkului matricea anistorică „a unei Turcii de sine stătătoare", Constantin Florin Pavlovici prefigurează colina Acropolei, leagăn al lumii clasice grecești și al întregii civilizații mediteraneene: „Balcanismul, cu referire directă la poezia și la justificările lui Ion Barbu, reprezintă o altă Grecie posibilă în care disputata dihotomie a personalității umane, Apollo-Dionysos, se încearcă a fi anulată și constrânsă să nască armonie. Isarlâk, cetatea crescută «la mijloc de Rău și Bun», nu este o cetate impersonală între Occident și Orient, ci locul, unicul, de echilibru sufletesc între frenezie și contemplație, între teluric și ideal. «Ruptă din coastă de soare», ea ar putea fi ultima Acropole, păstrătoare de tradiții și centru de veneratie. Seria *Isarlâk* pornește în căutarea acestei noi Elade neistorice, cel puțin mental posibile, pe pământul românesc în care, sub straturi superficiale, uneori mai insistente, de influență islamică, întreaga axiologie a antichității clasice se află conservată." (Constantin Florin Pavlovici, *Isarlâk. Comentarii la ciclul balcanic al poeziei lui Ion Barbu*, articol apărut în „Viața românească", an XXI, nr. 7, 1968).

Adjectivul pronominal nedefinit „vreo" relativizează noțiunea de spațiu oriental învecinat și cu Dunărea „turcească". Undeva, pe un tărâm fabulos, într-un echilibru al Răului și al Binelui, se înalță „Alba, / Dreapta, / Isarlâk!", cele trei versuri sincopate fiind alcătuite din câte un singur cuvânt (epitetele inversate ale substantivului propriu regent). Spre deosebire de Meka ideală din *Noaptea de decemvrie* a lui Macedonski, care rămâne până la capăt o proiecție imaginară a Emirului mort înainte de a-i trece pragul sfânt, cetatea din viziunea barbiană este un spațiu al elementelor concrete, fără să-și piardă totuși aura de sacralitate. Poetul, în spiritul creațiilor folcloric-lăutărești ale lui Anton Pann, o identifică cu un autentic bazar oriental, pe care îl descrie vizual („șes veșted", „alba", „dreapta", „ruptă din coastă de soare", „jar alb"), auditiv („**g**las **g**aleș, de un soare" — epitet aliterativ, vocea muezinului „fâlfâie, înalt, o rugă" — metaforă onomatopeică), olfactiv („cu tutun", „de unsoare", „cu var", „căței iuți de usturoi") etc. Atmosfera de „raiă" turcească, congestionată de sunete stridente, culori tari, mirosuri amestecate cu miasme „veștede", atingeri lascive („Când cadâna curge-n Lună") sau molipsitoare („cu var și ciumă"), alcătuiește **tabloul în mișcare** al furnicarului neobosit de oameni (mici negustori, „muezini", „fete mari", „simigii", „gogoșari", „cadâne", „gâzi"), vegetale („flori", „mugur", „in", „legumă", „usturoi") și de animale („asini", „copoi", „măgari"). În acest cadru al diversității și al aglomerării sufocante de ființe și obiecte îngrămădite laolaltă, își face apariția Nastratin Hogea — eroul pannesc — „văzut ca un argonaut slinos pe un caic putred, în mijlocul unui Orient mirific și duhnitor..." (G. Călinescu, op. cit.). El dă tonul carnavalului pestriț și bufon, exclamând: „Deschideți-vă, porți mari!", așa cum un vestit personaj de basm rostește formula magică: „Sesam, deschide-te!". Nastratin împarte generos „poleieli frumoase" unei mulțimi de „guri-cască" fermecate de spectacolul vizual oferit. El vrea să privească, să „audă multe", să adulmece atmosfera încinsă, să-și desfete simțurile și să contemple ambele maluri ale Bosforului pe care stau față în față însemnele de milenii ale Greciei („Taie-n Asia grecime") și ale Turciei („a Turchiei floare").

Scanned with OKEN Scanner

ETAPA ERMETICĂ

Timbru

Cimpoiul veșted luncii, sau fluierul în drum
Durerea divizată o sună-ncet, mai tare...
Dar piatra-n rugăciune, a humei despuiare
Și unda logodită sub cer, vor spune — cum?

Ar trebui un cântec încăpător, precum
Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

Abordarea textului

Ermetismul, termen derivat de la Hermes Trismegistul (numele zeului antic devenit ulterior patronul spiritual al alchimiștilor care stăpâneau științele oculte), definește un curent literar în poezia modernistă și actuală referitor la ceea ce implică înțelesuri ascunse, ezoterice, care pot fi decriptate numai de inițiați. Comunicarea lirică este încifrată până la efectul de obscuritate semantică prin **intelectualizarea** conținutului ideatic și prin **simbolismul ocult** al expresiei. Înțelesurile voit enigmatice rămân obscure sau chiar ininteligibile profanilor. Se manifestă un ermetism **intrinsec** poeziei, în măsura în care un creator liric trăiește o revelație, o stare indefinită, greu descifrabilă, transfigurată într-o operă artistică ce nu poate fi explicată până la capăt. În acest sens, notează G. Călinescu (în *Istoria literaturii române*... din 1941), „orice adevărată poezie este hermetică, adică irațională, cu neputință de redus la scheme, la procesul deschis la infinit." Dar există și un ermetism **extrinsec** ce rezultă din **abstractizarea** imaginilor artistice, limbajul **criptic**, gândirea transpusă în **simboluri oculte**, din **transcenderea sensurilor** obișnuite ale cuvintelor care limitează accesul la un **mesaj secret**, inavuabil. Ermetismul formal, teoretizat de Stéphane Mallarmé (în Franța) și de Francesco Flora (în Italia), este cultivat de mari poeți ai secolului al XX-lea: Paul Valéry, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale , Salvatore Quasimodo. În literatura română, I. Barbu accede — în ultima sa fază lirică creatoare — la ermetismul excesiv formalizant, ce depășește stricta înțelegere logică a textului literar, și evoluează spre structura criptică a **șaradei** (a ghicitorii poetizate) mai ales în versurile din ciclul *Uvedenrode* (titlu cu semnificație absconsă) și din volumul *Joc secund*. Acesta din urmă cuprinde, alături de poemul *Din ceas, dedus*... și pe cel intitulat *Timbru*, veritabile **arte poetice** ale ermetismului barbian.

Scanned with OKEN Scanner

Ideea esențială, în ambele creații lirice, este aceea că numai **creația imaginară** — semn al activității neistovite a minții omenești zămislitoare de sensuri noi — poate sugera, prin asociații neobișnuite de înțelesuri, tocmai acele lucruri care nu există în chip obiectiv (fiindcă nu au suport referențial în realitate). Capacitatea intelectivă și imaginativă a omului este nelimitată, căci ea îi permite ceea ce natura nu are putința să exprime, sau chiar ceea ce nici nu are corespondent în universul cunoscut.

Bucuria, ca și durerea manifestată în mod obișnuit în viața fiecărui individ, poate fi exprimată în forme banale, uzuale, cu ajutorul instrumentelor populare binecunoscute, precum „cimpoiul" sau „fluierul"; dacă primul intonează un cântec „veșted", iar cel de-al doilea își risipește melodia „în drum", aceste manifestări denotă insuficiența cunoașterii obținute prin instrumentele cotidiene, capabile numai să-i exprime omului durerea în mod „divizat", fără să-l armonizeze cu el însuși printr-o înțelegere integratoare a faptului trăit. Cunoașterea realizată prin mijloace inadecvate, sau căzute în banalitate prin uzură („cimpoiul", „fluierul"), nu atinge esența fenomenelor și, astfel, modalitățile cognitive obișnuite nu pot doza corect sunetele emise cu ajutorul instrumentelor care răsună fie „încet", fie „mai tare" (enumerație adverbială în **antiteză graduală**: pozitiv — comparativ de superioritate). Proiecțiile ireale ale gândului omenesc sunt notate metaforic și **oximoronic** (prin îmbinări de cuvinte imposibil de asociat în plan real), recurgând la dihotomia **inanimat-animat**: „piatra-n rugăciune" dezvăluie posibila sensibilizare a elementului teluric, surprins în momentul hieratic al rugii încremenite; „despuirea humei" sugerează virtuala dezgolire a miezului cognitiv al lucrurilor, care-și dau la o parte învelișul material, înlesnind accesul înțelegerii omenești la esența lor spirituală; „unda logodită sub cer" facilitează comuniunea între elementul acvatic și cel astral, așa cum femeia (simbolul „undei") și bărbatul (simbol al „cerului") își unesc destinele sub semnul tainic al nunții. De mare efect în planul expresivității sunt și epitetele metaforice: „cimpoiul veșted", „durerea divizată" (aliterație), „unda logodită", „un cântec încăpător", „foșnirea mătăsoasă", „trunchi de fum" (oximoron între termenii antitetici — material / imaterial), toate contribuind — prin insolitul asocierilor — la încifrarea semnificațiilor artei lirice barbiene.

Pentru a plăsmui **idei absolute** (în sens platonician) **în forme sensibile**, este nevoie de „un cântec încăpător", echivalent cu arta însăși, unica în stare să surprindă trăsăturile latente, nebănuite, ale „pietrei", „humei" și ale „undei" (elemente terestre fundamentale). Numai artistul, pe baza unei înțelegeri simpatetice cu aceste manifestări esențiale ale lumii concrete, le poate însufleți și ridica la puterea abstractă a imaginilor sensibile. Poezia — **monadă** (figură geometrică suficientă sieși și perfect conturată) depășește universul obiectual bine știut și este capabilă să figureze — dincolo de percepția senzorială — **ordinea secretă** a lucrurilor în spațiu și sensul devenirii cosmice. Prin arta lui, poetul devine asemănător Demiurgului care a creat și elementele vizibile (reale) și pe cele invizibile (imaginare), așa cum a făurit „al Evei trunchi de fum" din coasta materială a prototipului adamic.

Matematician de profesie, I. Barbu recurge constant la un **vocabular neologic** specializat, dominat de terminologii științifice și de simboluri abstracte. Artist inovator, Barbu are însă îndrăzneala de a asocia limbajul frecvent **neologic** utilizat cu unele construcții gramaticale **vechi**, precum dativul arhaic („cimpoiul veșted **luncii**..." [s.n.]) sau cu forma substantivală „despuiare" (în locul „despuierii", ori al cuvântului derivat pe teren lexical românesc „dezgolire"). Condensarea limbajului poetic, încifrarea simbolurilor, lapidaritatea formulărilor eliptice îi obligă pe cititori să refacă coerența clasică a discursului liric. Ceea ce nu este deloc ușor, având în vedere sintaxa poetică dificilă, bazată pe elipse, dislocări, inversiuni topice, anacoluturi, tehnica ingambamentului etc. Dintre acestea, **elipsele verbale**, **dislocările** și **inversiunile**

Scanned with OKEN Scanner

sintactice domină poezia *Timbru*, căreia îi asigură o formă expresivă de maximă concizie. Accentele lirice cad (în afara conjuncțiilor și a prepozițiilor) asupra termenilor așezați la debutul versurilor („cimpoiul", „durerea", „piatra", „unda", „ar trebui", „foșnirea", „lauda", „coasta").

Dintre cele trei etape decelabile în opera lirică barbiană (parnasiană, baladesc-orientală și ermetică), ultima — desfășurată între 1925 și 1926 — rămâne cea mai spectaculoasă sub raportul inovațiilor poetice, cea mai dificilă prin simbolistica poetico-matematică și prin limbajul formalizat, dar cea mai originală din întreaga producție artistică a autorului modernist.

Grup

E temnița în ars, nedemn pământ.
De ziuă, fânul razelor înșală;
Dar capetele noastre, dacă sunt,
Ovaluri stau, de vor, ca o greșală.

Atâtea clăile de fire stângi!
Găsi-vor gest închis, să le rezume,
Să nege, dreaptă, linia ce frângi:
Ochi în virgin triunghi tăiat spre lume?

Abordarea textului

În matematică (conform DEX-ului), grupul reprezintă „o mulțime de elemente în care fiecărei perechi de elemente îi corespunde un element din aceeași mulțime, în care este adevărată asociativitatea oricare ar fi elementele mulțimii, în care există un element neutru și un element opus legii de compunere a mulțimii." Distincția inanimat-animat presupune un ansamblu de obiecte de același fel alcătuind un întreg sau un colectiv de persoane reunite (în mod stabil sau temporar) pe baza unor concepții, interese sau țeluri comune. Dacă termenul matematic are drept caracteristici perechea de corespondențe **general / individual**, relația de **asociativitate** și disjuncția **neutralitate / opoziție** față de legile compunerii unei mulțimi, grupul obiectual și cel uman presupun trăsături asemănătoare și unitate funcțională sau de reprezentativitate colectivă. I. Barbu este obsedat de natura esențială a actului cognitiv, cel individual raportându-se permanent la cel de „grup" (umanitatea cunoscătoare). Relația de asociere nu exclude tensiunea înregistrată între general / particular, uman / nonuman, atitudine neutrală / opoziție principială, grupare temporară / unitate definitivă. Așadar grupul este principiul ordonator ce asigură **unitatea contrariilor**, așa cum numărul-etalon abstract — include totalitatea însemnelor numeraliere prin intermediul cărora se individualizează și se divide. **Actul poetic**

Scanned with OKEN Scanner

se întemeiază ontologic (**ființa**) și matematic (**numărul**), ambele modalități de cunoaștere ridicându-se la puterea abstractă a imaginației: „Ion Barbu a redat limbii române acel ritm esențial care dezvăluie sensurile misterioase ale existenței. O dată cu el, poezia noastră devine ritual, comuniune cu un fond obscur de prea multă lumină primordială, în care ideile sunt esențe și totodată tipare. Matematicianul știe că, înainte de a intra în zona supremei abstracțiuni, Numerele sunt figuri care cântă. De la el, Poetul a învățat că Sunetul e o stare de grație a Formei." (Șt. Aug. Doinaș, *Orfeu și tentația realului*).

Regăsim toate aceste simboluri poetice, ontologice și matematice în creația barbiană cu titlul emblematic *Grup*. În oglinda spiritului pur, care reflectă **frumosul necontingent**, elementul concret-teluric, pământul, este „nedemn", impur. În el se află tiparul virtual al sămânței, inocente numai atâta timp cât nu rodește, precum „nevinovatul, noul ou" (simbol al increatului din *Oul dogmatic*: „Iar în *Joc secund*, năzuința poetului se îndreaptă sau către pacea ființei necreate sau către viața începătoare și nevinovată. Amara lume a cenușei este înlocuită, în opera lui Barbu, cu răsfrângerile ei curate în oglindă." (Tudor Vianu, *Ion Barbu*).

La lumina zilei, când totul este vizibil la suprafața lucrurilor, „razele" diafane ale cunoașterii capătă consistența materială a firelor de „fân" și „înșală" perspectiva mai profundă. Ființele nenăscute constituie latențe încă perfecte în nemanifestarea lor: odată ivite pe lume ele evoluează în forme imperfecte, supuse legilor erorii. „Capetele", atunci când ființează („dacă sunt"), pot să nu realizeze conținuturi mentale superioare, ci să rămână numai forme („ovaluri") a căror structură amorfă, ca a rocilor calcinate („de var"), neînsuflețită de forța spiritului imaginativ, eșuează în „greșală".

Adjectivul indefinit compus cu valoare de superlativ absolut „atâtea" (plasat la inițiala strofei secunde) subliniază nenumăratele modalități eronate de cunoaștere, anonime precum „clăile de fire stângi". Falsa ori superficiala înțelegere a lucrurilor devine un „gest închis" care „rezumă" prin simplificare un conținut ontologic sau abstract neasumat în plan mental. Chiar dacă este principial „dreaptă", precis trasată, o punte de legătură directă și de unitate între două puncte (momente) distincte, linia se „frânge" pe durata mișcării, abandonând traiectoria și menirea inițială. Linia este un simbol al **convergenței** de planuri, al **continuității** în deplasare, al **intersectării** diferitelor puncte în spațiu; când se frânge, ea indică o limită, o inconsecvență ori o direcție nesigură (eventual greșită) în planul real sau imaginar. Modelul cunoașterii abstracte format din **intuiție** (poezia), **conștiință** (filosofia) și **rațiune** (matematica) desenează geometric un tipar ideal („ochi în virgin triunghi") „tăiat" cu precizia gândului către toate manifestările lumii exterioare asumate în conștiință. Dar propoziția finală din textul liric nu e enunțiativă, ci **interogativă**, semn al dubitației poetului că **triada cunoașterii perfecte** (intuiție–concept–idee) poate fi vreodată reunită și atinsă.

▲ Repere critice actuale

„În 1930, *marele grec* Al. Rosetti, prieten și admirator incoruptibil, îi publică o carte de poeme, *Joc secund*, nu mai groasă decât o lamă de bărbierit, spunea, prin anii '60, cu afectuoasă ironie, un discipol, Nichita Stănescu. *Joc secund* a impus un stil și a creat o școală. I s-a zis: *școala ermetică*. Ecourile ei nu s-au stins nici azi. Barbu a devenit un model poetic și modelul a fost și este încă disputat. Autorul părăsește însă poezia pentru a se dedica, în totalitate, unei discipline mai pure, matematica. [...] Din 1930 până la moarte (1961), Ion Barbu

Scanned with OKEN Scanner

a cedat locul lui Dan Barbilian. Dar nici acesta nu-i mulțumit de sine. Într-o mărturisire făcută Gerdei Barbilian, devotata lui soție, profesorul Barbilian spune că matematicianul care putea deveni marele matematician a fost ratat de nedemna poezie și de interminabilele lui crai-lâcuri germano-române. Scrisorile și notele în marginea articolelor de matematică reiau ideea acestui eșec. Nu-i, totuși, un răsfăț? O toană de mare spirit care practică, mai în glumă, mai în serios, pedagogia îndoielii? Oricum, Ion Barbu este un personaj care nu seamănă cu nimeni din tipologia spiritului românesc. Un geniu în răspăr, un geniu balcanic, visător și protestatar, iubitor de marafeturile sudului și corupt de culorile lui lenește, prăfoase. Cum se împacă geometrul cu amatorul de bairamuri și admiratorul lui Tudor Vladimirescu și Iancu Jianu? Nu știu, dar se împacă. Pandurul, zice Ion Barbu într-o epistolă, spânzură scurt, fără alte vicleșuguri. Așa procedează și el în versurile sale de o perfecțiune prozodică uimitoare... Taifasurile, hazurile, pitorescul, hagialâcul și crailâcul *se căftănesc* toate îndată ce intră în zodia *geometriei înalte și sfinte*. Formula din urmă aparține lui Blaga. Barbu o adoptă în articolul din 1929 despre *Lauda somnului* ca o posibilitate a poeziei de a spiritualiza vizualitatea...

Modernitatea românească ne oferă o curioasă tipologie în sfera existențială. Arghezi, cum am spus și cu alt prilej, este un geniu gospodar, chivernisit. Totul are la el un ritm, o închidere și o deschidere într-o mitologie a seducției și a ambiguității. Bacovia este un geniu astenic, un geniu *al reducției și al suspinului*. Blaga, mai tânăr cu două luni decât Barbu, stăpânește peste spațiile indeterminate ale brumelor și tainei. Este un geniu *al iscodirii și al indeterminării*. Prelungește misterul și incompletitudinea romantică într-o modernitate în care retorica este pusă în discuție și lirismul se purifică. Geniul caută modele păgâne și se instalează, solemn, într-o tăcere compactă. Dar Barbu? Prin el, tipologia românească evadează spre sud, spre *o Grecie* imaginară, în care geometrul trăiește laolaltă, în spirit, cu beizadeaua. Geometrul este aproape ritualic nemulțumit de această beizadea nesătulă de plăcerile lumești. Beizadeaua se căiește și, după o vreme, o ia de la capăt. Personaj fabulos, Ion Barbu, un geniu *al surprizei*, un pandur care, într-adevăr, spânzură scurt, acolo unde tradiția noastră impune bocetul și amânarea. Un mare poet care-și leagă cu nouă până la nouăzeci și nouă de noduri versul de o incoruptibilă frumusețe dificilă."

(Eugen Simion, *Prefață* la *Ion Barbu, Opere, I, Versuri*, în colecția „Opere fundamentale", apărută sub egida Academiei Române, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000).

Bibliografie selectivă

Tudor Vianu, *Ion Barbu*, Editura Minerva, București, 1970.

Mircea Scarlat, *Ion Barbu. Poezie și deziderat*, Editura Albatros, București, 1981.

Mircea Coloșenco, *Ion Barbu — Dan Barbilian: biografie documentară*, Editura Minerva, București, 1989.

Ion Barbu, *Opera*, vol. I–II, ediție coordonată de acad. Eugen Simion și îngrijită de Mircea Coloșenco, (sub egida Academiei Române), Editura Univers Enciclopedic, București, 2000.

Scanned with OKEN Scanner

MIHAIL SADOVEANU

ROMANUL ISTORIC

Neamul Șoimărești

Abordarea textului

Născut pe melancolicele plaiuri moldovene, precum Ion Creangă, Mihail Sadoveanu se remarcă prin același talent de povestitor, ca și predecesorul lui. Activitatea sa literară, desfășurată într-un răstimp de peste o jumătate de secol, s-a impus prin descrierile de natură, nuvelistica și îndeosebi prin romanele prozatorului. În calitate de romancier, Sadoveanu abordează o varietate tematică, dar cele mai apreciate creații ale sale în proză rămân **romanele istorice**. G. Ibrăileanu remarcă măiestria scriitorului în reconstituirea momentelor istorice trecute, în „evocarea faptelor memorabile, legendare, întrupate de personaje aprige". Sadoveanu are capacitatea de a îmbina realul cu mitologicul, eroii împrumutând dimensiunile unor semizei. Atmosfera de basm a prozei sale este datorată și limbajului cu rezonanțe magice pe care îl cultivă. Autorul îmbină în mod desăvârșit limba arhaică, cronicărească, cu cea popular-moldovenească, realizând o adevărată **proză a sugestiei verbale**, în care impresionează sonor muzicalitatea frazelor ample. Exprimarea personajelor este ceremonioasă, politețea lor exagerată, cugetările sunt memorabile, iar ironia acestora este subtilă. Predilecția pentru trecut și imaginația sa fascinată de lecturile neobosite din operele cronicarilor moldoveni ai veacului al XVII-lea (Grigore Ureche și mai ales Ion Neculce) îl determină pe Sadoveanu să scrie îndeosebi narațiuni istorice inserate într-o atmosferă fabuloasă. Proza sadoveniană dezbate noțiunea de istorie și relevă nepotrivirea dintre legitățile evenimentelor petrecute de-a lungul epocilor și aspirațiile umane. Istoria apare ca o înlănțuire de fapte sângeroase, ca o agresiune din afară, pe care individul o suportă greu. Pentru a învinge această inadecvare a personalității omenești la cursul întâmplărilor istorice, eroii sadovenieni se devotează împlinirii unui ideal deopotrivă social și moral. Romancierul construiește **personaje dilematice**, al căror spirit este sfâșiat de contradicția dintre pasiunile lor interioare și seninătatea înțeleaptă ce domină comportamentul exterior al acestora. De obicei, personajele lui Sadoveanu se învinge pe ele înșeși și reușesc,

Scanned with OKEN Scanner

în cele din urmă, să își controleze impulsurile sufletești pătimașe și nechibzuite. Tăria lor morală în fața istoriei derivă din conștiința faptului că **au un jurământ de împlinit** și că și-au dedicat existența slujirii intereselor majore de colectivități umane căreia îi aparțin și față de care au îndatoriri sfinte. Așadar dilema protagoniștilor romanelor istorice sadoveniene constă în conflictul acut dintre **datoria socială** și **sentimentul individual**, controversă psihologică al cărei deznodământ îl reprezintă opțiunea finală a împlinirii misiunii etice și înăbușirea afectivității. Sacrificându-se cel mai adesea pe ei înșiși ca personalități individuale, eroii românești din proza sadoveniană își prefigurează un destin dramatic, tensionat sau chiar tragic.

Tudor Șoimaru, protagonistul romanului de tinerețe al scriitorului, intitulat *Neamul Șoimăreștilor* și publicat în 1916, este un astfel de personaj dramatic care își sacrifică lucid pasiunea erotică în favoarea realizării îndatoririi sociale încredințate cu solemnitate de unchiul său, bătrânul Mihu, în clipa primei lor confruntări: „A venit vremea. Dumnezeu te-a trimis între noi, și ai de îndeplinit o datorie!" Titlul operei literare pune în concordanță înțelesul plural al substantivului colectiv „neamul" cu cel al termenului propriu „Șoimăreștilor". Ambele cuvinte pun accent pe ideea unității indivizilor ce au format colectivitatea răzășească, care a luptat în trecut pentru menținerea libertății și a privilegiilor dobândite numai prin fapte de arme de la voievozii alături de care au apărat hotarele țării lor. De altfel, răzeșii înșiși recunoșteau ascendența neamului lor de la primul Șoimar și solidaritatea nezdruncinată a tuturor membrilor acestuia: „Noi ne cunoaștem toți; cu toții suntem Șoimărești și neamuri și știm unul de altul... Tudor era cuprins de mâini, îmbrățișat de veri și de mătuși, și glasuri rosteau nume: toți erau ai unui Șoimar..." În această unitate sufletească, morală și socială se va integra ulterior și pribeagul erou, ajungând conducătorul poporului său atât de încercat de-a lungul istoriei.

Alături de personajul principal, cititorul pătrunde în miezul evenimentelor politice pe care le dezvăluie intriga subiectului literar. Începutul veacului al XVII-lea surprinde Moldova sfâșiată de conflictul acut și de lungă durată dintre autoritatea mereu periclitată a domnilor și cea abuzivă a marilor feudali. Semeția și voința de întâietate politică a boierilor subminau prestigiul voievozilor legitimi, antagonism social care a provocat numeroase războaie civile, frecvente trădări, domnii scurte și zbuciumate, asasinate și intervenția permanentă a unor puteri străine în Moldova. Astfel, în anul 1612, izbucnea războiul pentru câștigarea supremației în stat între doi pretendenți: Ștefan Tomșa, care solicită tronul cu învoirea Porții otomane, și familia boierilor Movilești, ce practică o politică filopolonă. Ambele forțe potrivnice nu ezită să facă din Țara Moldovei teatrul de luptă în cursa aprigă pentru obținerea poziției supreme în statul feudal. Tomșa vine însoțit de o armată turcească condusă de încercatul Husein-Aga, de trupe tătărăști avându-l în frunte pe Cantemir-bei, de câțiva boieri pământeni care îi rămân credincioși, printre care se numără și Simeon Bârnovă, și de soldați mercenari angajați din toate colțurile lumii, din rândul cărora se evidențiază — prin pricepere militară și prin curaj — Tudor Șoimaru. Movileștii erau susținuți de cea mai mare parte a boierimii moldovene, de polonezii (leșii) conduși de aprigul Potocki, precum și de cazaci. Despre Potocki comandantul turc recunoaște că „s-a oștit mult în Moldova", că el l-a înscăunat domn pe Ieremia Movilă, afirmație grăitoare despre slăbiciunea voievozilor pământeni și despre obișnuința forțelor străine de a acționa în Moldova după bunul lor plac.

Tudor Șoimaru este fiu de răzeș din ținutul Orheiului, mai precis din satul Șoimărești, ridicat în apropierea apelor Răutului. Existența lui a fost marcată de la început de un eveniment dramatic: în timpul copilăriei sale, tatăl lui, Ionașcu, moare în împrejurări ce i-au rămas necunoscute până târziu; familia sa a fost nevoită să rătăcească în străinătate și s-a risipit: „Ai mei au pribegit cu mine de pe când eram un prunc, au pierit prin străinătăți, ș-acu am rămas

Scanned with OKEN Scanner

singur pe lume..." (cap. X). Răzeșul dezvăluie faptul că a fost crescut de un frate mai mare la Kiev, în Rusia. După moartea „bădiței", ajunge „ucenic la un meșter de săbii". În atelierul armurierului a învățat „meșteșugul armelor" și a devenit oștean de meserie. Ca soldat-mercenar, a colindat întreaga Europă luptând în: Polonia, Germania, Italia, Franța, Ungaria. Mentalitatea lui de oștean ce se războiește doar pentru soldă și-o exprimă limpede față de beiul Cantemir: „Eu la toate stăpânirile am slujit cu credință. Am să-l slujesc și pe Tomșa-Vodă." (cap. IV). El consideră că trebuie să răsplătească generozitatea soldei primite numai prin credință și prin destoinicie militară, fără să participe sufletește și fără să-l intereseze cine câștigă sau pierde un război sau altul. În calitate de **mercenar**, Tudor fusese **un om fără patrie**, un veșnic pribeag, neangajat moral sau afectiv față de nici unul dintre vremelnicii lui stăpâni.

Slujind în Ungaria, a auzit la Buda vorbindu-se românește, prima oară după douăzeci de ani de înstrăinare absolută. Dându-și seama că se apropie de țară, se trezesc în el dorința și curiozitatea de a revedea pământurile din ținutul natal, despre care își amintește că „tătuța" le considerase „cele mai frumoase din Țara-de-Jos." (cap. IV). Această intenție de reîntoarcere a eroului poate fi explicată într-un dublu sens: ca o nostalgie firească a omului matur după primii ani ai copilăriei petrecuți alături de familia sa și ca un drum **în căutarea propriei sale identități** pe care o pierduse într-o lungă și obositoare peregrinare: „După atâta pribegie, m-a pălit așa un dor să-mi văd neamurile și pământul în care am cunoscut lumina soarelui..." (cap. IV).

Ajuns în țară, se înrolează cu gradul de căpitan de oști în armata lui Ștefan Tomșa. Faptul că dintre numeroșii oșteni ai domnului nu se apropie sufletește decât de „înțeleptul" Simeon Bârnovă, demonstrează că este o fire aspră, retrasă, singuratică și prudentă, care nu leagă prietenie cu oricine. Dar, atunci când are încredere într-un om, este statornic în sentimentele lui și consideră prietenia un legământ pe viață. Împreună cu Bârnovă îl salvează de la moarte pe Cantemir-bei, atacat, în timpul bătăliei de la Cornul lui Sas, de un leah „uriaș cu obrazul roș." Salvarea unui om de altă religie decât a lui, dușman și cotropitor frecvent al pământurilor Moldovei, dar care în acel moment era aliatul lui Tomșa, implicit și al lui Șoimaru, evidențiază generozitatea eroului, corectitudinea sa ca luptător, dorința de a face un bine tovarășului aflat într-un moment de grea cumpănă.

Cei trei leagă „o frăție de război", îndeplinind ritualul solemn al jurământului de prietenie prin crestarea pielii de la încheietura mâinilor cu „jungherul" și sorbirea câtorva picături din sângele fiecăruia. Solidaritatea acestor militari este uimitoare și se bazează exclusiv pe calitățile lor morale, ignorând cu superioară luciditate diferențele de ordin religios și social: Cantemir era păgân, iar cei doi moldoveni sunt creștini; tătarul era fiu de han din Crâm, Șoimaru este răzeș, iar Simeon Bârnovă aparține clasei boierești ca fiu al lui Mihăilaș și chiar „neam cu doamna Ieremiei", după afirmația uimită a lui Stroie Orheianu. Ascendența **sentimentului de afecțiune solidară ostășească** asupra oricăror privilegii materiale ori sociale constituie o idee foarte modernă și este exprimată cu limpezime de „înțeleptul" Simeon: „În ziua de azi oamenii se deosebesc după rudenii și se adună după prietenii..." (cap. X).

Cerând permisiunea lui Vodă să fie lăsat să-și vadă neamurile, Tudor Șoimaru pleacă spre satul natal însoțit de cei doi prieteni ai săi, realizând împreună — după aprecierea lui Cantemir-bei — „un drum frățesc." Prima parte a călătoriei lor se desfășoară în liniște, fiecare dintre ei făcând aprecieri asupra războiului și a existenței, exprimându-și — astfel — propria lui filosofie de viață. Ei știu că războiul este „meșteșug greu și trudnic", îi deplâng pe cei care au murit și nu se mai pot bucura de „vremea lină" ori de nopțile cu lună, sunt fericiți că au scăpat cu viață și își mărturisesc bucuria de a trăi, „căci suntem încă tineri" (argument murmurat de Bârnovă). A doua parte a drumului cuprinde o întâmplare decisivă în existența personajului

Scanned with OKEN Scanner

principal. Poposind pentru hrană și odihnă la hanul lui moș Chirilă, cei trei prieteni fac cunoștință cu boierul Stroie Orheianu care însoțise armata poloneză și cazacă în Moldova, ca supus credincios al Movileștilor. Viclean și oportunist, însă, le declară acestora că a venit să se închine la „Domnie nouă", iar cazacii i-au furat fata pentru frumusețea ei deosebită. Dar Șoimaru nu se lasă înșelat de vorbele prefăcute ale boierului, își dă seama că are în față un personaj de vază din tabăra dușmană lui Tomșa și apreciază furtul comis de Vasca și tovarășii săi cu justețe: „— Boierule, dumneata ai venit cu Movileștii și cu Potocki, ai scăpat peste Prut; și prietenii dumneavoastră, cazacii, ca să nu fugă cu mâna goală, te-au păgubit pe dumneata!..." (cap. VI). Șoimaru își dovedește încă o dată omenia în măsura în care, în loc să-l aresteze pe Orheianu — ca boier trădător de țară — în numele domnitorului, a fost sincer impresionat de reala disperare de părinte a aceluia care avea nevoie de ajutor. De aceea, prima relație dintre răzeș și boier este una **de vârstă**, căci Tudor, bărbat tânăr „trecut de treizeci de ani" (cap. III), înțelege că ar fi necesar și omenesc să-l sprijine pe Orheianu care era om „bătrân", chiar după afirmația lui Șoimaru. De altfel, dacă apreciem că boierul trebuie să fi avut vârsta lui Tudor când l-a suprimat pe tatăl răzeșului și că de la acea întâmplare trecuseră douăzeci de ani, putem să stabilim cu aproximație că Stroie Orheianu avea între cincizeci și șaizeci de ani. La gestul lui de a implora mila celor trei prieteni, la rugămintea adresată acestora „cu mâinile întinse" și la glasul sincer care „îi tremura în lacrimi", Șoimaru reacționează prompt, decizând să pornească în căutarea fetei. Hotărârea lui este plină de umanitate, complet dezinteresată, respectuoasă față de vârsta înaintată a boierului și plină de o nobilă înțelegere a faptului că acesta se află în imposibilitatea de a-i înfrunta singur pe cazacii îndrăzneți. Grupul de cazaci va fi urmărit pas cu pas de moldoveni și de tătar, fiind uciși, cu excepția lui Vasca, conducătorul lor, și a lui Alioșa Popovici, cel mai bătrân dintre ei. Tudor este acela care o salvează pe Magda Orheianu din mâinile cazacului celui tânăr, pe care îl împușcă cu „sâneața" în umăr. Este interesant de apreciat și atitudinea lui Tudor față de Vasca pe care nu-l ucide, deși acesta îl provocase s-o facă amenințându-l că: „... Dacă nu mă lovești, avem să ne întâlnim altădată!..." Tudor nu răspunde provocării din două motive: unul bărbătesc și altul sentimental; motivul **bărbătesc** pune în evidență faptul că răzeșul este un om loial și de caracter. El nu-l poate pedepsi pe Vasca, căci adversarul lui este rănit și dezarmat. Totodată înțelege lesne că motivul acestei riscante acțiuni pentru niște fugari era însăși frumusețea excepțională a fetei. Vasca se îndrăgostise de Magda și Tudor îl iartă, pentru că el însuși este fermecat de ea: „ — Apoi, frate Bârnovă, are fată frumoasă pan Orheianu!... Hm, de aceea-și pune cazacul viața pentru dânsa!..."; motivul **sentimental** se referă la faptul că eroul n-a vrut să pară crud și nemilos în fața celei care îl impresionase atât de mult: „... Voia să lovească fără milă. Dar fata deschisese deodată ochii și-l privea neclintită." (cap. VIII).

Drama personajului central își are sorgintea în această întâmplare, în care Șoimaru își demonstrează tocmai cavalerismul. El se îndrăgostește pătimaș de fiica boierului, fără să știe că acesta a fost ucigașul părintelui său, prigonitorul familiei lui și asupritorul Șoimăreștilor.

Pentru cei doi prieteni ai săi, iubirea fulgerătoare care a cuprins sufletul camaradului lor nu pare un eveniment esențial și Cantemir-bei, cu o clarviziune uimitoare, susține că: „Se deșteaptă el curând, căci un om ca dânsul, cu inima tare și cu patima năpraznică, se izbește cu fruntea de multe stânci ale vieții." Dar Cantemir va avea dreptate doar în perspectiva viitorului, nu și în cea prezentă, căci pentru Tudor sentimentul de iubire reprezintă, inițial, rațiunea lui de a exista. Pasiunea celui care îi mărturisea odată beiului tătar că „femeile nu m-au oprit mult în viață!" este totală și romantică. Iar Sadoveanu, pentru a uni într-o singură viziune farmecul îmbătător cu primejdia ce se degajă concomitent din această patimă, construiește o

Scanned with OKEN Scanner

metaforă splendidă: „În el crescuse deodată iubirea *ca o floare de sânge*" [s.n.] (cap. XII). Tudor, năvalnic și sincer, îi dezvăluie Magdei tăria neclintită a sentimentelor lui: „... dar tu, jupâniță, de atunci îmi ești dragă... Când te-am văzut, parcă mi s-a înfățișat o domniță ca-n istorisirile cele frumoase și de demult..." Magda, cochetă și tăcută, s-a mulțumit să asculte zâmbind înflăcărata declarație, iar mai târziu, în pădurea de mesteceni, primește sărutul oșteanului acceptând „iubirea furtunoasă a bărbatului."

Tudor intră în satul pe care nu-l mai văzuse de două decenii cu sufletul „deșteptat de amintiri vechi." Era o zi de duminică, când răzeșii, soțiile și copiii lor se îndreaptă spre biserica unde se celebrează slujba morților. În ciuda afluenței de oameni pe ulițele satului, lui Șoimaru „nici un obraz nu îi este cunoscut", ceea ce îl întristează și îl face să se simtă stânjenit. Chiar dacă se aștepta să fie impresionat de această revedere după o absență atât de îndelungată, totuși nu putea să prevadă emoția generală și bucuria sinceră cu care va fi întâmpinat de către toți ai săi: „Deodată glasurile răzeșilor, ale tuturor neamurilor lui se ridicară și brațe multe se întinseră spre el ca să-l îmbrățișeze." Tudor și-a dat seama în acel moment că Șoimărești l-au primit nu ca pe un „venetic în țara mea" — cum se prezentase el însuși în fața lui Tomșa —, ci ca pe unul de-al lor, pe care l-au așteptat îndelung și căruia i-au păstrat vie amintirea în inima lor. De aceea și sentimentele stinghere ale oșteanului se transformă într-o „căldură necunoscută" pe care nu o mai trăise niciodată până atunci. Soldatul crâncen și singuratic, obișnuit să pribegească, își regăsește spațiul natal și simte că aparține unei comunități umane unite, care îl recheamă în mijlocul ei: „I-am văzut azi întâi, dar eu de ei sunt legat din veci, cu sânge și durere!"

Dintre Șoimărești se desprinde moș Mihu, fratele tatălui său, și singurul supraviețuitor al familiei. El este conducătorul satului și se înfățișează ca „un bătrân mărunt, îndesat, cu barba scurtă și țepoasă, cu ochii ascuțiți și aspri." Cu autoritatea și îndrăzneala specifice vârstei și întâietății printre săteni, Mihu și-a recunoscut nepotul de frate și „îl trase între mormintele ținutului." De la unchiul său află Tudor că tatăl lui a fost omorât de Orheianu, „pentru că s-a ridicat pentru drepturile și ocinile noastre strămoșești..."

Momentul dezvăluirii crimei constituie **primul punct culminant** în țesătura epică a romanului. Tudor este năucit de vestea primită care dezlănțuie în mintea și sufletul lui „o furtună grozavă..." Drama eroului, începută din clipa când și-a dăruit iubirea — fără să știe — tocmai fiicei asasinului părintelui său, se declanșează acum în toată forța ei tragică: Tudor nu se mai poate comporta ca un peregrin cu sufletul senin, atras de imaginile tainice și fermecătoare desprinse din lumea copilăriei sale, deoarece ajunge, pe neașteptate, în situația de a fi nevoit să opteze. Este de remarcat faptul că oșteanul nu era încă pregătit pentru o opțiune atât de categorică și dramatică. El nu se simte, deocamdată, un răzeș și nu venise în Șoimărești pentru a rămâne acolo, ci doar pentru a-și potoli dorul de meleagurile natale. Intenția lui de a părăsi satul răzășesc în care s-a ivit pe lume, după ce-l va revedea este exprimată cu claritate chiar în fața boierului de a cărui fată se îndrăgostise: „Dar mi-am adus aminte și vreau să mai văd locul copilăriei. *Pe urmă, cine știe unde m-or purta valurile vieții!*" [s.n.]... (cap. X).

Momentul grav, în care se conturează pentru Tudor ideea clară că trebuie să aleagă, a fost atât de dureros pentru acesta, încât i-a creat o stare sinonimă cu șocul psihic: „... rămăsese fulgerat, cu ochii rotunjiți, înfricoșați de groază lăuntrică. Abia avu putere să se stăpânească, înghiți greu de câteva ori și rămase privind întunecos spre mormântul de dinaintea lui." (cap. XIII). Dilema personajului constă în faptul că, indiferent pentru ce soluție ar fi optat, suferința și sacrificiul lui moral ar fi fost la fel de greu de suportat și de acceptat. El nu are decât trei alternative: fie să-și împlinească visul de iubire, situație a cărei consecință o formulează „răspicat"

Scanned with OKEN Scanner

Simeon: „Când a afla Mihu și neamurile voastre numai de gândul tău, te-ar prigoni cu blăstăm..." (cap. XIV); fie să-l pedepsească pe ucigaș, ceea ce ar fi însemnat omorârea părintelui fetei iubite și sfârșitul jalnic al dragostei lor. După un astfel de act drept, dar sângeros, Magda n-ar fi putut decât să-l urască pe cel care l-ar fi dus la îndeplinire; sau renunțarea — deopotrivă — la iubirea lui și la actul justițiar, prin părăsirea acelor meleaguri, atitudine care ar fi fost interpretată atât de prieteni, de Magda, cât și de răzeși, ca un semn de slăbiciune și, mai ales, de lașitate. Această ultimă posibilitate era însă inacceptabilă pentru un bărbat curajos și ferm, cum se dovedise până atunci Tudor Șoimaru.

Aceasta este capcana fără putință de ocolit pe care le-a întins-o celor doi tineri îndrăgostiți o soartă absurdă și crudă. Tudor nu a știut vreme de douăzeci de ani cum a murit tatăl său și o iubea, pătimaș și în necunoștință de cauză, chiar pe odrasla asasinului pe care o salvase — mai întâi — de la o însoțire silnică și de la dezonoare. Magda nu era vinovată de crima înfăptuită de tatăl ei pe vremea când ea nici nu se născuse. Și, totuși, acest omor le va întuneca posibila fericire și le va destrăma sentimentele abia înflorite. Destinul se dovedește necruțător și implacabil, așezând sub zodia neîmplinirii acest cuplu uman.

Dar Tudor nu renunță ușor la dragostea lui și către ea își va îndrepta, încrezător, primii pași. Nu înțelege încă adâncimea suferințelor îndurate de Șoimărești, umilințele la care au fost supuși și modul brutal în care au fost reprimate încercările lor de a se răzvrăti. El are naivitatea să creadă că însoțirea lui cu Magda va împăca revolta și aversiunea țăranilor împotriva boierului asupritor: „Iar pentru sângele vărsat va veni zălog o copilă; și amestecul va potoli dihoniile și zavistiile, statornicind pace pentru un veac viitor." (cap. XIV). Dar Tudor se înșeală că „ura din ochii bătrânului Mihu" și cea adunată în sufletele răzeșilor care cereau pedepsirea celui ce i-a jefuit și care nu acceptau nici un compromis cu dușmanul de moarte s-ar putea alina. Răzeșul Mihu îi va cere răspicat să facă dreptate în numele alor săi, precizându-i cu limpezime: „Casa pustie și mormântul sunt diata lui și moștenirea ta..." (cap. XIV). Îi atrage atenția cu „vorbe tari" că este singurul care a mai rămas în viață „dintre copiii mortului" și, astfel, întreaga responsabilitate morală îi revine lui. Înțelept și bun cunoscător al sufletului omenesc, bătrânul și-a dat seama că Tudor este încă rupt de trecut și că menirea lui va fi tocmai aceea de a face **viu** trecutul în sufletul nepotului. În consecință, are o profundă semnificație remarca lui față de Tudor, și anume că există o legătură filială puternică — dincolo de timpul revolut — între acesta și tatăl său. Îi pune în evidență faptul că și-a ales aceeași meserie de oștean precum Ionașcu și, tot ca el, va fi destinat să lupte pentru repunerea în drepturi a Șoimăreștilor. Astfel, moș Mihu îi sugerează lui Tudor necesitatea de **a se identifica cu destinul patern** și de a relua acțiunea justițiară din punctul unde moartea tragică a tatălui o întrerupsese brusc: „Și dintre toate neamurile, tu te-ai ridicat căpitan de oști, ca și Ionașcu; tu trebuie, ca și el, să ridici pe Orheieni, să ceri dreptate, ori cu pace, ori cu arma." (cap. XIV).

Dar cuvintele îndârjite ale moșneagului, fără legătura afectivă care încă nu se stabilise între unchi și nepot, nu primește din partea oșteanului decât răspunsuri „scurte și înghețate". Lui Șoimaru îi era doar **teamă** de patima care răzbătea din glasul lui Mihu, fără s-o înțeleagă pe deplin. Nu îndrăznește să-i mărturisească că-l cunoscuse pe boier și, mai ales, că-i îndrăgise fata, aprobând tăcut, fără „cuvânt de împotrivire", sfaturile răzeșului care „îl străpungeau și îl usturau" prin argumentarea lor de nezdruncinat.

Tudor va pleca — însoțit de prietenii săi — în căutarea Magdei, întâi la curtea boierească de la Murgeni, apoi la Iași și chiar în Polonia. Aventurarea pe teritoriul polonez este deosebit de riscantă, deoarece putea fi oricând arestat ca spion al Tomșei. Au înaintat nestingheriți până în târgul de la Ianev, datorită lui Cantemir-bei, care atacase cu „nohaii" lui ținuturile de margine

Scanned with OKEN Scanner

ale Lehiei, cu scopul de a crea panică în rândul populației și de a înlesni, astfel, pătrunderea lui Șoimaru și a lui Bârnovă, „fără nici o supărare" (după însăși aprecierea tătarului). Răsplata răzeșului pentru această incursiune plină de primejdii, în care își riscă atât libertatea cât și viața, va fi o dublă dezamăgire din partea Magdei. Pe de o parte, tânăra boieroaică nu pare deloc că ar fi suferit din pricina despărțirii de Tudor. Frumoasă, cochetă și superficială, ea acceptă să fie curtată de falnicii seniori polonezi, dintre care îl remarcase pe Pavel Minski, „om de soi" și foarte bogat. Atitudinea galantă a „litvanului" față de aleasa inimii lui provoacă gelozia lui Tudor care „își înăbuși un geamăt" și „văzu sânge." Pe de altă parte, atunci când a încercat să-i vorbească fetei, aceasta s-a prefăcut că nu-l cunoaște, umilindu-l pe răzeș în prezența lui Minski. Motivul refuzului umilitor îl constituie, deopotrivă, aspirația ei tăinuită și ambiția vădită a tatălui fetei de a fi cerută în căsătorie de nobilul polonez. Mai târziu, când iubirea lor devenise deja o amintire, Magda va încerca să-și justifice gestul reprobabil de odinioară sugerându-i lui Tudor că — nerecunoscându-l — a încercat, de fapt, să nu atragă atenția asupra lui, să evite momentul unei identificări periculoase și să-l salveze: „— Atunci ai înțeles împrejurarea de la Ianev..." (cap. XXXIV). Dar Tudor nu a crezut-o niciodată și atitudinea ei semeață îl trezește la realitate. Împrejurarea este decisivă, deoarece pune în evidență discrepanța între profunzimea și intensitatea sentimentelor celor doi. În timp ce Tudor o iubise nebunește și era gata să devină un proscris pentru Șoimărești, numai să se poată căsători cu ea, Magda se dovedise o tânără răsfățată și superficială, măgulită de-a fi trezit un sentiment atât de copleșitor în sufletul unui „oștean pribeag și crâncen". Mândră de originea ei boierească, crescută în opulență și învățată să disprețuiască tot ce nu e aparent nobil, Magda nu ar fi acceptat niciodată să fie soția unui simplu răzeș, cu care să împartă o viață țărănească, aspră și nesigură. Tudor este acela care înțelege, în sfârșit, diferența socială și de mentalitate ce îi desparte, precum și disproporția afectelor care îi animă. Criza sentimentală îl face să-și recapete luciditatea care îl determină să renunțe la dragostea lui, imposibil de împlinit, și să-și întoarcă sufletul către cei din mijlocul cărora se ridicase și care îl așteaptă încrezători să le apere drepturile consfințite de strămoși.

Tudor se reîntoarce în Șoimărești „ca un vultur rănit" la „cuibul" său. Acolo, după o săptămână de singurătate deplină și de suferință mistuitoare, îi relatează unchișului Mihu povestea iubirii lui blestemate. Acesta îi dezvăluie nepotului faptul că înțelesese demult „năcazul lui de dragoste", dar a așteptat confesiunea lui Tudor — ca o dovadă de încredere față de el — precum și renunțarea, de bunăvoie, a răzeșului la patima lui iluzorie. Bătrânul își dă seama că Tudor trebuie câștigat cu răbdare de partea consătenilor, că este necesar să-l facă să priceapă, singur, adevărul de nezdruncinat conținut în afirmația sa că „omul nu poate trăi singuratic pe pământ". Mihu răsplătește încrederea pe care i-a acordat-o oșteanul mărturisindu-i, la rândul său, că a trăit pe lume „singuratic și mâhnit", că nu a fost căsătorit niciodată și nici copii nu a avut. De acea, el îl consideră pe Tudor ca pe un posibil fiu spiritual, în care are deplină încredere și căruia îi pretinde bărbătește: „... să fii brațul meu!" (cap. XXI). Intenția lui Mihu devine limpede pentru nepot, și anume aceea de a transfera investitura de conducător al Șoimăreștilor asupra lui Tudor. Pentru prima dată, dârzul bătrân se pleacă în fața autorității celui mai tânăr, dar numai cu legitima condiție ca acesta să-și folosească forța și prestanța în scopul de a-i apăra pe răzeși. Mihu îl conduce intenționat pe Tudor la biserica unde va avea loc slujba „pentru sufletele morților" și în care se strânseseră toți răzeșii. Bătrânul șef al satului acționase și asupra conștiinței acestora, făcându-i să-l primească pe Tudor ca pe noul lor conducător. Așa se explică atitudinea grăitoare a consătenilor care, după ce „avuseseră cuvânt de la Mihu", ascultară sfatul lui și îl „lăsară pe Tudor să treacă înainte." Gestul lor respectuos, precum și confirmarea lui Mihu că toate neamurile l-au așteptat pe el cu înfrigurare să le facă dreptate, îl

Scanned with OKEN Scanner

determină pe aceasta să se simtă mândru de învestitura primită și să capete conștiința de conducător al răzeșimii: „Și Tudor simți suindu-i-se în creștet *un fior de semeție*" [s.n.] (cap. XXI).

Întreaga toamnă a anului 1612, Tudor, întovărășit de moș Mihu, și-o petrece începând să-și cunoască satul și străbătând „toate hotarele răzeșiei de odinioară". Durerea provocată de iubirea lui umilită și disprețuită se alinase treptat și peste sufletul său greu încercat „se așeza o liniște și-o hotărâre". Preocupările lui nu mai sunt cele ale oșteanului, ci acelea specifice răzeșului, a cărui dorință unică este de a reclădi „casa risipită" a părinților și de a face să rodească iar „livada părăginită" a lui Ionașcu. Devine atent și sensibil la nemulțumirile și la „veșnicele tânguiri ale răzeșilor" împotriva nedreptăților săvârșite de Orheianu și se simte solidar cu suferința acestora: „*Durerea tuturora începea să fie și durerea lui.*" [s.n.] (cap. XXII). Împreună cu Mihu a întocmit „jaloba către Domnie", prin care Șoimărești solicită din partea lui Tomșa-vodă să le facă dreptate și să le înapoieze pământurile străbune.

Tudor îi cere unchișului Mihu să îi relateze încă o dată povestea zguduitoare a morții tatălui său. Urgia asupra Șoimăreștilor se dezlănțuise în timpul domniei lui Aron-vodă, care pusese biruri grele asupra țării. Orheianu înscenase un proces nejustificat, susținând că sătenii își conduceau intenționat vitele la păscut în pășunile de pe cuprinsul moșiei boierești. Aducând și mărturii mincinoase, care să facă verosimilă înscenarea judiciară, Orheianu s-a plâns domnitorului care consideră că, într-o neînțelegere izbucnită între un boier și un țăran „dreptatea nu poate să fie decât de partea boierului!..." Injustei și revoltătoarei judecăți i s-a alăturat hotărârea abuzivă de a fi dăruită boierului-sperjur jumătate din moșia răzășească. Șoimărești s-au împotrivit aberantei decizii și Aron-vodă a venit el însuși, însoțit de o armată, să-i pedepsească exemplar pe țăranii care au îndrăznit să i se opună. Cel care l-a înfruntat cu mult curaj pe domnitor a fost chiar Ionașcu, odinioară căpitan de oști sub Ion-vodă cel Cumplit. Pentru cutezanța și îndârjirea cu care a contrazis decizia nemotivată și cruzimea lui Aron, care poruncise drept represalii decapitarea bătrânilor satului, acesta „i-a repezit lui Stroie buzduganul persienesc" îndemnându-l, astfel, pe ticălosul boier să-l ucidă pe Ionașcu. Menționăm faptul că Ionașcu a fost un personaj istoric real, atestat de letopisețul lui Grigore Ureche, care-l enumeră printre efemerii pretendenți la domnia Moldovei. Prozatorul n-a preluat acest ultim amănunt și face din Ionașcu doar un oștean devotat intereselor Șoimăreștilor. După ce moș Mihu încheie sumbra relatare, Tudor îi cere iertare pentru înstrăinarea lui — fie și temporară, față de ai săi — și pentru neînțelegerea manifestată altădată pentru suferințele și jertfele congenerilor (de același neam). Bătrânul l-a iertat fără cuvinte, căci le simte de prisos, de vreme ce „copilul fusese deplin întors cu fața către adevăr." (cap. XXII).

În iarna anului 1613, înainte de sărbători, Tudor, Mihu și preotul satului, Ștefan, s-au dus la Iași și s-au supus judecății domnești și a divanului boieresc. Tudor nu se comportă ca un profitor oportunist, căci el nu-i cere dreptate lui Tomșa ca o recompensare a credinței lui ostășești față de voievod. El adusese cu sine „uricele" și „hrisoavele" îngălbenite de vreme, „scrise de mâini demult putrezite și înflorite cu pecețile voievozilor celor mari ai Moldovei". Așa cum precizează cu demnitate moș Mihu, răzeșii nu voiau „dreptate cu părtășie", ci în acord cu documentele vechi care atestau daniile domnitorilor, începând cu Alexandru cel Bun, către locuitorii din ținuturile de margine, Orhei și Soroca. Tomșa le va înapoia răzeșilor pământurile moștenite din tată în fiu și primul care îngenunchează și îi sărută mâna este bătrânul Mihu. Întorși în sat, ei comunică vestea cea bună tuturor, iar „răzeșimea, nebună de bucurie, cuprinse în brațe și-ntre inimi pe Mihu și pe Tudor." (cap. XXIV).

Despre oșteanul devenit răzeș, Sadoveanu afirmă că „prinde rădăcină", așteptând cu nerăbdare „o altă primăvară a vieții lui". Se simte „înduioșat ca un copil" când privește

Scanned with OKEN Scanner

„cărăușii" care aduc „lemn nou" pentru a-i repara casa bătrânească. Se bucură la vederea mugurilor proaspăt ieșiți la iveală pe crengile merilor și perilor altoiți cu grijă încă din iarnă de către Mihu. Este mândru ca un adevărat țăran că prin munca lui „ogorul său rodea și livada înflorea". Participă la toate adunările sătenilor, la petrecerile lor și „se amesteca în certurile și împăcările neamurilor". Când în „nopți furtunoase", hoții de cai trec Nistrul, Tudor își apără „cu o îndârjire de adevărat răzeș" satul, oamenii și bunurile acestora. Personalitatea lui suferă o transformare esențială, căci din luptătorul pentru soldă, pribegind în întreaga lume, Tudor devine un luptător în numele idealului de dreptate, apărând cu hotărâre libertatea răzășilor și pământul strămoșesc. Așa cum remarcă scriitorul însuși: „Se ridicase în el boiernașul de țară, răzeșul care ține de neamurile lui ca albina de matcă." (cap. XXV). Schimbarea din comportamentul lui Șoimaru este sesizată de ochiul atent al lui Simeon Bârnovă care venise în sat să-l anunțe că boierii complotează și „se burzuluiesc" împotriva Tomșei. Este uimit de faptul că Mihu îl întreabă cu supunere pe Tudor ce-a hotărât în legătură cu ajutorul militar pe care îl va trimite domnului și îi aprobă decizia luată. „Înțeleptul" Simeon observă strategia moșneagului care „înțelegea că vine vremea să se dea în lături, deoarece Șoimaru prinsese adâncă rădăcină pe groapa Ionașcului!" Tudor strânge oamenii în jurul său, bătând clopotul bisericii, și le vorbește ca un comandant adevărat, cerându-le să lupte pentru Tomșa, care le făcuse dreptate și le redase în stăpânire „moșia bătrânilor". Bârnovă îi cunoștea demult calitatea de a fi cinstit, credincios domnitorului său și bun oștean, dar remarcă acum — pentru întâia oară — că are „un glas greu" și privește „cu ochi ca de oțel", împrumutând „ceva din îndârjirea bătrânului Mihu..." Tudor își regăsește identitatea de răzeș pe care o pierduse timp de douăzeci de ani cât trăise ca un necunoscut exilat printre nații străine. Progresiva asemănare dintre el și moș Mihu evidențiază legătura lor spirituală și integrarea deplină a lui Tudor în comunitatea umană răzășească: „— Trăiește între răzeși colțoși și aprigi ca mistreții, și-i din neamul lor... se gândi boierul zâmbind." (cap. XXV).

Identificarea totală a răzeșului cu lumea în care se născuse se produce de-abia în momentul în care va apăra domnia lui Tomșa, ca să-și ocrotească propriul neam și posesiunile acestuia. În cea de-a doua bătălie dintre domnitor și trupele boierești coalizate cu Movileștii, Tomșa își va păstra domnia numai datorită experienței militare și intervenției prompte, în desfășurarea luptei, a lui Tudor Șoimaru, însoțit de o mie șapte sute de călăreți strânși din Soroca și Orhei. Faptul că Tudor și răzeșii lui au decis soarta bătăliei îl exprimă limpede, în fața Magdei Orheianu care solicită vești din țară, chiar un boier din tabăra familiei Movilă: „I-au sărit în ajutor Orheienii c-un căpitan al lor, Tudor Șoimaru... Fără el, noi răpuneam pe Tomșa!" (cap. XXIX).

Înaintea celei de-a treia confruntări dintre Tomșa și adversarii săi, Tudor îi cere sprijin pentru domnul Moldovei lui Cantemir-bei, vechiul lui prieten. Uimit de îngrijorarea și insistența lui Tudor, beiul tătarilor îi adresează întrebarea firească pentru un soldat plătit: „ — Și ce te doare pe tine?" Dar interogația nu va mai primi răspunsul specific unui luptător-mercenar, ci pe acela al unui răzeș care-și protejează neamul de care se simte legat atât afectiv, cât și prin noul lui statut social: „ — Mă doare, căci am prins și eu rădăcină pe moșia bătrânească. Acu patru ani, când ne-am împrietenit, eram singur pe lume. Astăzi mă doare inima pentru mulți..." (cap. XXX). Tudor îi mărturisește „cu glas mișcat" că este solidar cu lumea răzășească, că și-a regăsit identitatea pierdută printre străini și că aparține pentru totdeauna locului drag al nașterii sale: „Înainte nu mă temeam: eram singur. Astăzi mă tem: sunt legat de lucrurile statornice." (cap. XXX).

În lupta crâncenă care urmează, Tomșa va fi învins și pierde temporar tronul Moldovei, pe care îl va recuceri după un an, cu ajutorul turcilor. Tudor, rănit la un braț, se întoarce la Șoimărești

Scanned with OKEN Scanner

și îi relatează bătrânului Mihu desfășurarea bătăliei. Cu această ocazie, este pusă încă o dată în evidență — chiar de eroul însuși — schimbarea radicală petrecută în sufletul și în concepția despre viață a răzeșului: „Of! uncheșule Mihu, otrăvit e ceasul înfrângerii. L-am mai încercat eu în viață, dar atuncea nu-mi păsa, și mă băteam ca siimenii pentru simbrie: eram vesel că scap cu viață! Dar acum ne alunga sabie iute. — Și înțelegeam că toate ale noastre, străduințI și nădejdi, tot ce-am așezat aici la Șoimărești, toate sunt prăpădite!" (cap. XXXI).

Tudor și Mihu sunt pregătiți — după alungarea lui Tomșa — să-l primească cum se cuvine pe Stroie Orheianu, care obținuse de la noul domnitor, Alexandru Movilă, învoirea să reia, prin silnicie, pământurile Șoimărețtilor. Boierul încearcă să se poarte la fel cum procedase cu douăzeci de ani înainte. Trufaș și crud, însoțit de soldați plătiți („mazuri") înarmați până-n dinți, vrea să-i intimideze pe țărani și le cere cu nerușinare întreaga moșie. Însă Tudor este și el pregătit pentru o înfruntare cu arma în mână și așteaptă liniștit judecata boierului. Atrăgându-i atenția lui Stroie că s-a înșelat venind „în vizuina lupului", acesta își pierde cumpătul și, numindu-l „mișel" și „nemernic", îl amenință că-l va ucide ca pe tatăl său. Orheianu își dă astfel în vileag sentimentul de ură pe care-l nutrește deopotrivă față de Tudor, ca și față de Ionașcu. Aceștia fuseseră singurii care au îndrăznit să-i conteste autoritatea de mare feudal și să i se opună. Orheianu nu ezită să ridice buzduganul asupra capului răzeșului — repetând gestul criminal de odinioară — dar Tudor, avertizat de tragicul sfârșit al părintelui său, trage iute sabia și-l ucide pe asasinul nepedepsit timp de douăzeci și patru de ani. Astfel, cum sugerează într-o formă metaforică însuși titlul capitolului al XXXV-lea din roman, răzeșul „cel mort", Ionașcu, i-a poruncit „celui viu", fiului său, să împlinească acest act de justiție postumă.

După ce „a lepădat" trupul neînsuflețit al boierului „lângă piatra de mormânt" a lui Ionașcu, Tudor, împreună cu o ceată de tineri luptători, incendiază conacul de la Murgeni — „ghizunia dușmanului" — și apoi dă porunca sfântă ca spațiul blestemat să fie arat cu plugurile, să se șteargă până și amintirea locului unde „sălășluise stăpânirea Orheianului." Deși răzeșii ar fi dorit să stingă de pe lume spița boierului nelegiuit, omorându-i deopotrivă fiica și ginerele, Tudor le apără viața, oprind elanul justițiar și mânios al tovarășilor lui. Noblețea faptei sale confirmă din nou generozitatea eroului, lipsa lui de cruzime gratuită și faptul că pedepsirea boierului ucigaș nu reprezintă un gest de răzbunare irațională, extinsă și asupra familiei vinovatului, ci o sancțiune meritată și realizată în legitimă apărare împotriva agresorului.

Capitolul final („Orice istorisire are sfârșit") oferă o privire istorică de ansamblu asupra evoluției ulterioare a destinului personajelor care au animat intriga romanescă: Tudor Șoimaru se va căsători cu o fată din sat, Anița, care l-a iubit — cu mult timp înainte de însoțirea lor — cu discreție, tărie și fidelitate. Cei doi tineri întemeiază o familie, a cărei soartă s-a confundat, în timp, cu aceea a tuturor țăranilor, îndurând ori înfruntând cu arma în mână nedreptățile sociale și vitregiile istoriei. Tudor va continua să stea în fruntea Șoimărețtilor, precum Ionașcu și Mihu înaintea lui, asumându-și învestitura de conducător al poporului său, până când bătrânețea nemiloasă „i-a aplecat fruntea adânc spre pământ"; Magda Orheianu, fugind din casa părintească distrusă și pribegind toată existența, păstrează vii în memoria ei amintirile consolatoare ale tinereții pasionale; Simeon Bârnovă ajunge chiar domn sub numele de Barnovski-vodă și va cârmui cu dreptate Țara Moldovei; Cantemir-bei, pe deplin maturizat și războinic temut, devine han al tătarilor, însă nu va ataca niciodată Moldova unde trăiau prietenii lui pe viață; în anul 1617, Tomșa a revenit în cea de-a doua domnie, iar turcii au învins pentru totdeauna semeția boierilor Movilești, luând-o prizonieră pe doamna Elisabeta, cea „ahtiată" de putere și inițiatoare a conflictelor politice sângeroase din răstimpul celor cinci ani

Scanned with OKEN Scanner

ai secolului al XVII-lea. Primul om care-l va saluta cu smerenie pe voievodul reînscăunat este chiar orbul Nicoriță, fostul armaș care îl trădase odinioară.

Mihail Sadoveanu mărturisește, într-o frază memorabilă, că a scris acest roman pentru a da o pildă istorică generațiilor actuale, evocând faptele exemplare ale strămoșilor „care erau încă dârji" în apărarea libertății țării. Reconstituind, în planul ficțiunii romanești, tablourile de epocă pe fundalul cărora se desfășoară întâmplările dramatice ale oamenilor care au fost, prozatorul reînvie zbuciumul sufletesc și luptele eroice ale străbunilor, purtând „în inima lui răsunetul durerii lor..." Astfel, opera sadoveniană, amplă frescă literară a istoriei veacurilor demult apuse, capătă rezonanța pură a „unei țitere uriașe cu mii de strune, toate acordate cu grijă, timp de o viață de om...", după aprecierea critică sugestivă a lui G. Călinescu.

POVESTIREA ÎN RAMĂ

Hanu-Ancuței

Abordarea textului

Perioada interbelică corespunzătoare deceniului 1928–1938 cuprinde etapa de maximă concentrare a uriașului talent de povestitor înnăscut, cu care a fost înzestrat Mihail Sadoveanu, în descendența spiritelor erudite și orale precum Grigore Ureche, Ion Neculce, Ion Creangă. În acest moment literar fast, scriitorul dă la iveală, cu o siguranță uimitoare a scriiturii evocatoare, suita capodoperelor prozei sale: *Hanu-Ancuței* (1928), *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă* (1929), *Baltagul* (1930), *Nunta domniței Ruxanda* (1932), *Creanga de aur* (1933), *Locul unde nu s-a întâmplat nimic sau Târg moldovenesc în 1890* (1933), trilogia *Frații Jderi* (1935-1942), *Ochi de urs* (1938) și altele.

În *Hanu-Ancuței*, ca și în *Divanul persian*, M. Sadoveanu utilizează categoria narativă a „povestirii în ramă" (numită și „povestire în povestire"), având o tradiție îndelungată, din literatura antică până în cea modernă, cu ilustrări celebre în timp, de la *Halima*, *Decameronul* lui G. Boccaccio, *Povestirile din Canterbury* de Geoffrey Chauser, până la *Povestirile unui vânător* de I.S. Turgheniev etc. Timpul narativ este **trecutul**, considerat o durată ideală și pilduitoare, iar modalitatea predilectă de relatare a istorisirilor rămâne **evocarea**. „Povestirea în ramă" beneficiază și de un spațiu privilegiat și ocrotitor (un **topos**), în care unul sau mai mulți povestitori narează întâmplări memorabile, respectând un ceremonial prestabilit și desfășurând o veritabilă artă a discursului. Astfel, la hanul Ancuței, se adună vechi tovarăși, ori oameni necunoscuți, cu vârste, mentalități și ocupații distincte, care nu fac nici un fel de ierarhizări sociale între ei, apropiindu-se sufletește prin dialog și mărturisiri uneori cutremurătoare; aceștia formează o **confrerie spirituală** de povestitori ad-hoc, stimulați de maestrul de ceremonii,

Scanned with OKEN Scanner

comisul Ioniță, dornici să relateze întâmplări cât mai neobișnuite, al căror **caracter etic exemplar** să polarizeze atenția ascultătorilor. Cele nouă istorisiri din cuprinsul romanului publicat în 1928 se caracterizează prin diversitate tematică: **umoristică** (*Iapa lui Vodă*), **fantastică** (*Balaurul*), **istorică** (*Orb sărac*), **justițiară** (*Haralambie, Județ al sărmanilor*), însă **erosul** reprezintă o constantă în opera sadoveniană în particular (*Fântâna dintre plopi, Cealaltă Ancuță, Istorisirea Zahariei Fântânarul*) și în general. Personajele imaginate de marele scriitor iubesc dincolo de orice opreliști și bariere sociale, dăruindu-și ființa celei pereche și chiar viața, dacă împrejurările potrivnice reclamă sacrificiul final; astfel, un erou impresionant prin inițiativă și putere de sacrificiu puse în slujba împlinirii idealului său afectiv, Todiriță Catană (din povestirea *Cealaltă Ancuță*), repetă o frază emblematică pentru toate personajele sadoveniene: [...] „dacă mi-a fi scris să mor, oi muri. Pentru o dragoste pot să-mi dau viața și tinerețele mele..."

Iapa lui Vodă

Abordarea textului

Imaginea trecutului în opera sadoveniană este totdeauna **idealizată**, fie că este vorba despre istorie și oamenii care o înfăptuiesc, fie despre natură și vietățile ei create de Dumnezeu. Când personajele scriitorului ating etatea maturității ori pe cea a senectuții, ele identifică trecutul — adică propria tinerețe — cu o vârstă de aur. Idealizarea etapei juvenile din existența umană constituie un **element de clasicitate** în proza evocatoare a scriitorului: „Și când rânchează calul meu cel roib și râde — afirmă convins Ioniță, din Drăgănești —, parcă ar avea o amintire din alt veac și din acele zile ale tinereții mele..." Deși călătorii de la han privesc cu uimire la calul ciolănos, pintenog, slab și bătrân al comisului, stăpânul îi laudă „vița aleasă" care-l face să se tragă din „iapa lui Vodă", aflată cândva în centrul unei povestiri de neuitat. Răzeșul originar din ținutul Sucevei se judecă de ani îndelungați cu un boier care vrea să-i răpească „ocina părintească". Legătura spirituală dintre generații este menținută și prin transmiterea proceselor pentru stăpânirea pământurilor și pentru dreptate socială din tată-n fiu. Ioniță moștenise pricina de judecată nerezolvată de la tatăl său, dascălul Iona. Amărăciunea răzeșului pentru timpul irosit în procese interminabile și pentru absența spiritului de dreptate în țara lui ascunde, însă, îndârjirea hotărârii de a face justiție atât pentru sine, cât și pentru liniștirea sufletelor celor morți fără speranță: „Ș-am avut înfățișare și s-au dus la divanuri rânduri de oameni, și s-au făcut cercetări și hotarnice, și s-au cerut mărturii cu jurământ, ș-au murit unii din neamul nostru judecându-se și *s-au născut alții tot pentru judecată* [s.n.] și iată, nici în zilele mele nu s-a găsit încă dreptatea..." Exemplul individual al pățaniei răzeșului aflat în conflict cu „un corb mare boieresc" primește, în viziunea prozatorului, valoare de generalitate, exprimând durerea unei întregi colectivități umane nedreptățite (ca și în *Neamul Șoimăreștilor*). Disperat, dar fără să dezarmeze, comisul din Drăgănești se suie pe iapa lui și pornește către cetatea de scaun a Moldovei, să-și pledeze cauza în fața voievodului. Pe drum, face popas la hanul Ancuței, unde întâlnește un boier comunicativ și deschis la vorbă, căruia

Scanned with OKEN Scanner

îi „închină oala cu vin" și îi încredințează necazul său. Își încheie povestea cu amenințarea plină de umor că, dacă nici conducătorul țării nu este capabil să-i facă dreptate, atunci „să poftească, Măria sa să-i pupe iapa nu departe de coadă!..." Soluția ironică a unei probleme dramatice dezvăluie spiritul comic al țăranului, dar și disperarea ascunsă în sufletul lui, că pricina dreaptă pentru care a luptat cu tot neamul său mai are o singură șansă: judecata directă a domnitorului. Interlocutorul de viță nobilă râde bine dispus de neașteptata soluție, iar țăranul modest, însă mândru de a face cinste unui boier, plătește hangiței vinul consumat de amândoi. Ajuns la Curtea domnească, Ioniță este primit în audiență chiar de Mihalache Sturdza, în persoana căruia îl recunoaște uimit pe boierul de la han, înțelegând că acesta umbla travestit prin țară pentru a aprecia nestingherit mersul lucrurilor și starea de spirit a oamenilor. Vodă, râzând în barbă, ascultă din nou netulburat povestea știută chiar de la împricinat, dă ordin să se restabilească hotarele și să-i fie înapoiat pământul strămoșesc, întrebându-l pe solicitant ce s-ar fi întâmplat în cazul în care nu i-ar fi rezolvat favorabil cauza. Spre hazul voievodului, care-i prețuiește deopotrivă umorul și curajul propriei opinii, comisul Ioniță îi răspunde că el nu-și ia vorba înapoi și că „iapa-i peste drum", așteptând verdictul final pentru orice eventualitate. Povestitorul îi îndeamnă pe ascultătorii amuzați să privească la calul său „ca la un lucru rar", iar pe stăpânul acestuia să-l judece în conformitate cu morala desprinsă din propria lui istorisire: „— După asta puteți cunoaște ce fel de om sunt eu!"

Haralambie

Abordarea textului

Alternând cu măiestrie registrele narative, M. Sadoveanu trece de la relatarea în stil ironic la aceea profund tragică, prin care dezvăluie istoria unui **fratricid**. Călugărul Gherman coboară de la schitul așezat „sub stâncile Ceahlăului", ducându-se la Iași din porunca egumenului către „sfânta Mitropolie" și, la îndemnul propriei conștiințe, să se închine la „biserica marelui mucenic Haralambie", care fusese chiar părintele său. Gherman era copil nelegitim (tema subiacentă a narațiunii este cea a **bastardului**), a cărui mamă, după asasinarea iubitului ei, haiducul Haralambie, îl destinase vieții monahale pentru ispășirea păcatelor părinților săi. Eroul principal a fost — inițial — slujbaș domnesc, dar, nemaiputând suporta abuzurile și furturile tolerate de Ipsilante însuși, își pierduse încrederea în justiția domnească și se haiducise pentru a face dreptate pe cont propriu. Prinderea fostului arnăut domnesc reprezintă ambiția și consecința amorului propriu lezat al voievodului, pe care dezertarea lui Haralambie îl discreditase în ochii anturajului și ai poporului. Pentru Ipsilante, arnăutul care dezertase era un trădător, criteriul valoric unic de apreciere a unui slujitor depinzând de fidelitatea necondiționată față de stăpân. Crud și dornic de răzbunare, Vodă încredințează sarcina lichidării fizice a haiducului chiar fratelui acestuia, el însuși în slujba domnitorului. Militar convins că legea este una singură pentru toți, disciplinat, om al datoriei înainte de toate, Gheorghie Leondari acceptă misiunea fratricidă din motive complexe: n-a acceptat fuga fratelui său, nici existența aceluia în afara cadrului legal.

Scanned with OKEN Scanner

Marele vornic de Țara-de-Sus îl caracterizează drept „om cinstit și viteaz și arată mare scârbă pentru răutățile frățâne-su"; în mod sigur, se temea de mânia și de pedeapsa drastică a lui Ipsilante în cazul unui refuz de a-și face datoria ostășească; viața de haiduc a lui Haralambie îl făcuse de rușine pe Gheorghie și adusese oprobriul asupra familiei lor. Leondari așază responsabilitatea militară și socială mai presus de relația consanguinară (legătura de sânge), considerând că justiția nu se poate îndeplini decât în cadrul strictei legalități. Își urmărește fratele fugar pas cu pas și află că el întreține relații intime cu o femeie din sat, având și un copil nelegitim cu aceasta. Înconjoară casa cu un grup de arnăuți, îl somează pe Haralambie să iasă afară și îl ucide sub ochii dilatați de groază ai băiatului; scena omorârii tatălui de către unchi are măreția tragică a unui conflict shakespearian, transferat în spațiul Moldovei medievale. După împlinirea sângeroasei misiuni (depune capul haiducului la picioarele domnului), Gheorghie Leondari cere să fie eliberat din slujbă. Covârșit de remușcări, pentru că „a vărsat sângele părinților" săi, el are simțul penitenței și se retrage și din viața civilă (nu numai din cea militară). Ridică, pe cheltuiala sa, un lăcaș sfânt, instituie slujbe periodice pentru liniștirea sufletului celui pierit în condiții tragice și caută izbăvirea păcatului fratricid în credință față de Dumnezeu. Finalul povestirii evidențiază faptul că oribila crimă va avea consecințe nefaste și asupra celor nevinovați: fiul victimei are un destin trasat dinainte de împrejurări nefericite, obligat să se călugărească fără să manifeste o vocație, deși tânjea să trăiască printre semenii lui: „Iar inima mea râvnea către oameni. De aceea cuget uneori că puține și triste au fost zilele mele".

Balaurul

Abordarea textului

În această povestire fantastică personajul central este însăși forța stihială a naturii, care se declanșează din imbold propriu și restabilește ordinea firească atât a devenirii fenomenale, cât și a existenței umane dezechilibrate temporar de ascendentul puterilor malefice asupra celor benefice. Acțiunea elementelor supranaturale este integrată firesc în cadrul real al povestirii, moș Leonte zodierul declarând „cu liniște" hangiței și comisului că avea douăzeci de ani când „a văzut întâi balaurul", într-o zi de vară „pe după Sântilie". În satul Tupilați trăia Năstasă Bolomir, „un boier mare și fudul [...], nalt și-ncruntat", care fusese însurat de două ori, însă nevestele îi muriseră înainte de vreme, neputând suporta firea autoritară, bănuitoare și haină a bărbatului lor. Boierul își crease o asemenea reputație de om rău, încât nici o fată din împrejurimi, ajunsă la vârsta măritișului, nu voia să-l mai accepte drept soț. În mentalitatea colectivă, eroul pare blestemat, fiindcă îi lipsește trăsătura sufletească definitorie, și anume bunătatea. Sătul de văduvie, își caută mireasa potrivită tocmai la Iași și se însoară cu „o copilă" de șaptesprezece ani, ignorând diferența de vârstă apreciabilă dintre ei. Oamenii din Tupilați își manifestă anticipativ regretul pentru tinerețea ei sacrificată pe altarul unei căsătorii nepotrivite cu un bărbat prea în vârstă, ursuz, rău și discreționar în conduita sa. Dar Irinuța, când a păsit în noul ei cămin, s-a întors râzând către soțul ei, „a clătinat din cap și parc-a vrut să-l împungă cu

Scanned with OKEN Scanner

niște cornițe", descriere menită să-i reliefeze aspectul demonic. Pe măsură ce Bolomir se îndrăgostește de ea, tânăra femeie devine tot mai sigură de sine, își impune voința și își satisface toate capriciile. Bărbatul etern **dominator** ajunge **dominat**, iar sătenii uimiți îl văd pe stăpânul lor „tot mai scăzut și mai tăcut". Cucoana Irinuța își afirmă personalitatea voluntară, făcându-și soțul să ispășească comportamentul excesiv de autoritar din trecut. „Drăcușorul boierului", cum o numesc femeile de la curte, nu acceptă dragostea impusă silnic și ajunge să-l urască pe Bolomir. În drumurile ei la Iași, îl cunoaște pe Alexăndrel Vuza, un tânăr de vârsta ei, pe care îl alege drept partener în mod spontan și îl iubește. Bănuitor din fire, dar și din cauza diferenței mari de etate între el și soția sa, Năstasă Bolomir o urmărește și află că este înșelat. Dornic să se răzbune pe cei doi îndrăgostiți, cere ajutorul lui Ifrim zodierul, tatăl lui Leonte. Cititorul destinului omenesc în zodii și în rotația aștrilor este cunoscător al firii umane și un bun psiholog; el îi dă sfaturi liniștitoare stăpânului furibund, iar apoi încearcă s-o prevină pe Irinuța în privința iminentei primejdii. Va fi prins de boier asupra faptului și dat pe mâna slujitorilor să-l lege și să-l „jupuiască" de viu. Apoi le cere argaților să-i lege pe tineri și să-i așeze în căruța desfundată, pentru a-i duce la Iași și a-i face de râs în prezența întregului târg. Gâfâind mânios, se îndreaptă „cu biciul plumburiu în mâna stângă" către Irinuța, însă ea îl înfruntă cu mult curaj dezvăluindu-și resentimentele profunde: „— Nu te apropia de mine, urâtule și blăstămatule!" Natura ei demonică se amplifică, martorii scenei dramatice având impresia stranie că „deodată îi crescuseră la mâini ghiare agere cu care-și amenința soțul." Când Ifrim — torturat — invocă puterea lui Dumnezeu, natura, solidară cu cei năpăstuiți, dezlănțuie o furtună devastatoare, descrisă hiperbolic ca un „balaur" din poveste; conform mentalității populare, nedreptatea este pedepsită, răul se plătește, iar **natura** mâniată acționează precum o instanță justițiară, ucigându-l pe agresor: „dihania furtunilor" se năpustește asupra boierului, îl „sucește", îl „izbește" de pământ și îl „leapădă" într-o râpă, în timp ce trăsura cu perechea de îndrăgostiți se face nevăzută gonind pe drumul Romanului: „Într-adevăr, *de drăcușorul cel bălan* [s.n.] nu s-a mai auzit nimic și nimene nu l-a mai văzut niciodată."

Fântâna dintre plopi

Abordarea textului

Narațiunea prezintă întâlnirea emoționantă, petrecută după un sfert de veac, între doi prieteni care se regăsesc la hanul Ancuței celei tinere: comisul Ioniță și căpitanul Neculai Isac de la Bălăbănești, din ținutul Tutovei, primul realizând un portret de seducător celui de-al doilea. În tinerețe, căpitanul a dus o viață furtunoasă și nestatornică, veșnic îndrăgostit și pregătit să ia totul de la capăt: „... Voinic și frumos — și rău [...]. Și-a avut ibovnice cătră toate zările. Și-adulmeca pe drumuri fără hodină și fără astâmpăr..." Verbul metaforic „adulmeca" reliefează disponibilitatea sentimentală a bărbatului în putere, pe care **trăirea în sfera erosului** îl împlinește în sens profund omenesc; el se implică în aceste relații, chiar dacă sunt pasagere, și nu ezită să-și riște viața atunci când femeia aleasă merită sacrificiul: „Și pentru o muiere care-i era

Scanned with OKEN Scanner

dragă, își punea totdeauna viața. Așa om a fost" conchide admirativ Ioniță din Drăgănești. O asemenea femeie de neuitat pentru Neculai Isac a fost Marga, o țigăncușă de optsprezece ani, care l-a iubit și a murit pentru el. Cu fața brăzdată de suferință, cu singurul ochi teafăr pe care-l mai are „ațintit" în oglinda trecutului, căpitanul de mazâli rostește „întâmplarea năpraznică" trăită chiar pe acele meleaguri.

„O laie" de țigani își făcuse sălaș în preajma hanului și bulibașa Hasanache scotea fetele frumoase în calea drumeților avuți, pentru a obține avantaje materiale și chiar pentru a le distrage atenția în timp ce membrii șatrei îi deposedau de bunuri și de bani. Într-o asemenea împrejurare o cunoaște Neculai pe tânăra țigancă, de care se îndrăgostește pătimaș. Până la întâlnirea cu acest bărbat, fata își acceptase resemnată rolul ingrat de momeală vie, fără remușcări pentru ceea ce făcea. Se obișnuise să fie prețuită ca un simplu obiect erotic și să fie părăsită imediat ce călătorul grăbit se îndrepta către o altă destinație. Este convinsă că Neculai va proceda la fel și, când acesta îi promite că se va reîntoarce la ea, îl contrazice cu luciditatea conferită de experiențele amoroase anterioare: „ — Se poate, cuconașule, îngână ea blând, și ochii i se umbriră; dar aceea-i o biată fată din șatră și dumneata numaicât șăguiești și te duci. [...] Încalici și dumneata, și ea te poate aștepta hăt și bine. Deseară cine știe unde ai să înseninezi." După ce Neculai îi duce cu bine, la Pașcani, carele cu vin boierului Canta, revine în aceeași seară la hanul Ancuței, convingând-o pe Marga de tăria iubirii lui. A doua zi pleacă din nou la Pașcani, își ia banii, îi cumpără fetei „o scurteică de vulpe", ca să nu-i mai fie frig, și se întoarce singur, fără tovarășii săi, însoțit de credinciosul câine, Lupei. Marga îi mărturisește plângând că Hasanache și cu frații lui au obligat-o să le spună unde se vor întâlni, ca să-l prade și să-l „doboare". Avertizat, tânărul se pregătește de luptă, ajutat și de Lupei care se repede la agresori. Neculai reușește să-l împuște pe un țigan, ceilalți doi fug, însă după ce-l rănesc grav, scoțându-i un ochi cu un cuțit. Răcnind după ajutor este înconjurat de „cărăușii" lui care-i bandajează „ochiul atins". Având o presimțire, îi îndeamnă pe toți să meargă cu faclele lângă „fântâna dintre plopi": „sub lumini lucea sânge proaspăt", căci țiganii au ucis-o pe Marga drept pedeapsă că i-a trădat. În ciuda simplității ei, tânăra se sacrifică conștient, pentru că bărbatul ales de ea o respectase ca om și ca femeie, n-o amăgise și nici nu-i cumpărase intimitatea. Supraviețuirea lui i se pare mai importantă decât modesta ei existență și, de aceea, imaginea Margăi rămâne neștearsă în amintirea eroului, ori de câte ori privește „cu ochiul cel viu, mare și neguros [...] în neagra fântână a trecutului" sentimental.

Cealaltă Ancuță

Abordarea textului

Meșterul Ienache Coropcarul, ca și Ioniță din Drăgănești, face elogiul timpurilor apuse, când oamenii își asumau destine de excepție, când anotimpurile erau „mai tari" și „mai îmbelșugate", credința în Dumnezeu se manifesta mai puternic, negustorii ambulanți călătoreau pretutindeni, până la Ierusalim, iar coropcarii erau primiți în sate „ca niște prieteni buni",

Scanned with OKEN Scanner

întâmpinați cu o vie curiozitate de fetele și femeile în fața cărora le „deschideau lădițele cu obiecte de podoabă". Convins că „în vremea veche s-au întâmplat lucruri care astăzi nu se mai văd", meșterul Ienache întărește afirmația sa printr-o povestire excepțională, la care a participat în mod nemijlocit și chiar a determinat deznodământul întâmplării relatate. Cumulând tripla calitate de **martor**, **erou** și **narator** al evenimentului povestit numai la persoana I, ascultătorii (cititorii) sunt direct implicați în desfășurarea peripețiilor unei tensionate istorisiri de dragoste.

Pregătindu-și lăzile cu podoabe ca să participe la iarmarocul din localitatea Baia, coropcarul trece prin târgul Iașilor și se tocmește pentru marfă cu doi negustori armeni, într-o uliță, la Carvasară. Dinspre podul Beilicului apare o ceată de arnăuți urmată de „o mulțime de gură-cască", care asistaseră la arestarea unui bărbat atletic și înverșunat. Arnăuții mergeau cu armele pregătite, deși prizonierul era imobilizat, temându-se de agilitatea și de forța lui herculeană. Captivul „era om înalt și voinic — subțire în mijloc, lat în spate. Avea mustăți bălaie și ochi negri, și se uita fudul în juru-i. Era îmbrăcat cu mintean și cu ciubote roșii, cu tureatcă răsfrântă, ca un răzaș cuprins." Comandantul arnăuților, Costea Căruntu, se fălește în fața privitorilor că l-a capturat pe răzvrătit și îl lovește „cu pumnii peste fălci", deși acesta este legat și nu se poate apăra. La întrebările curioase ale meșterului Ienache, șeful militarilor și apoi un arnăut mai bătrân evocă biografia excepțională a răzeșului: Todiriță Catană, născut în ținutul Vasluiului, a fost un ostaș iscusit „care a făcut slujbă și-n oastea nemțească — și i-a spăriat și pe nemți." Slujind în administrația vornicului Bobeică, s-a îndrăgostit de sora marelui boier, Varvara, care a răspuns sentimentelor răzeșului hotărând să fugă cu el. Planul lor de evadare este descoperit și comunicat de un trădător vornicului, care ordonă arestarea răzeșului „nebun și nemernic", fiindcă cutezase să-și ridice ochii „asupra surorii luminației sale", și călugărirea forțată a Varvarei la mănăstirea Agapia „ca să-și plângă acolo greșala tinereții".

Închis în turnul Goliei, Todiriță evadează spectaculos, nemaiputând fi prins de străjile trimise pe urmele sale. Părăsind Iașul, coropcarul traversează pădurea Strunga, unde este ajuns din urmă de o „căruță ușoară", al cărei conducător este însuși răzeșul evadat. Deși îl recunoaște pe negustor, nu îl pedepsește pentru ironiile lui anterioare, ci îl numește „oaie din turmă, pe care o păstorește lupul". Todiriță cunoaște psihologia omului mărunt și fricos, care-l laudă pe reprezentantul stăpânirii, ca să-i câștige bunăvoința. Nefiind răzbunător, Catană îl ia pe Ienache cu el în căruță și îl transformă dintr-un posibil adversar într-un tovarăș. Noaptea, ajung amândoi la hanul Ancuței, unde răzeșul se sfătuiește îndelung cu hangița care-l respectă pentru curajul de a așeza sentimentele mai presus de prejudecățile sociale, riscându-și libertatea și chiar viața. „Cealaltă Ancuță" (mama celei care asistă la povestirea meșterului de podoabe) era o făptură inteligentă, solidară cu răzeșul care prețuiește dragostea unei femei mai mult decât existența proprie, gata să-l ajute să izbândească, ca o veritabilă prietenă. Todiriță pleacă de la han, iar Ancuța așteaptă convoiul care o ducea pe sora vornicului la mănăstire. Hangița și Ienache îl derutează pe jupân Costea susținând că evadatul trecuse pe acolo, dar că s-ar fi îndreptat către vadul de la Timișești; chiar afirmă exagerat că apa Moldovei s-a revărsat după ploi și vadul este greu de traversat, indicându-i drumul prin Tupilați și trecerea pe un pod de vase. Arnăutul decide să-și trimită oamenii către Timișești, iar el să conducă trăsura boierească prin Tupilați; astfel, abila hangiță îl desparte pe Costea Căruntu de majoritatea slujitorilor săi.

Moș Bâra, podarul, avertizat din vreme de Ancuța, obiectează și el că apa este prea mare, iar vechiul pod umblător nu poate susține laolaltă caii, căruța și oamenii, existând riscul scufundării. Costea hotărăște să traverseze întâi numai el cu sora vornicului Bobeică, dar pe malul

Scanned with OKEN Scanner

celălalt sunt întâmpinați de Todiriță, care-și eliberează iubita, îl imobilizează în funii pe arnăut, cu un căluș în gură, pedepsindu-l în aceeași manieră pe fostul agresor, dar fără să-l omoare. În zori, gospodarii din zonă îi găsesc atât pe podar (ca să-l salveze de o eventuală acuzație de complicitate) cât și pe arnăut legați cobză; slujitorii își dezleagă comandantul „așa de prăpădit" după umilința îndurată, încât îl transportă într-o căruță, înapoi la agie. Todiriță Catană și duduca Varvara fug din Moldova, împlinindu-și visul de iubire pe meleaguri străine, căci pentru ei dragostea este superioară averii și înaltei condiții sociale, iar noblețea sufletului prevalează asupra nobleții de sânge.

Județ al sărmanilor

Abordarea textului

Istorisirea cu evident caracter justițiar respiră acel parfum de arhaicitate, pe care îl emană cuvintele străvechi „județ" (judecată) și „sărmanii" (oameni săraci, covârșiți de nevoi). Povestea tragică, a cărei dublă temă este **împlinirea dreptății** (fie și tardivă, ca în romanul *Neamul Șoimărești*lor) și **recuperarea demnității umane**, pierdute ca urmare a faptului că actul justițiar n-a putut fi realizat un timp îndelungat. Boierul Răducan Chioru, stăpân pe o moșie mare care cuprinde și satul Fierbinți, este convins că, datorită averii și poziției sociale privilegiate, are drept de viață și de moarte asupra supușilor. Fiind boierul „om stătut și văduvoi, din când în când avea dumnealui plăcere pentru câte-o muiere dintr-a oamenilor", fără să-i pese de certurile și dramele conjugale pe care le provoca. Dar unul dintre țăranii batjocoriți și încornorați în felul acesta, Constandin Moțoc, nu acceptă umilința nici ca om, nici ca bărbat, luându-și la întrebări nevasta de la cine are „testemelul nou, roș ca focul". Pentru că Ilinca nesocotește avertismentul, soțul căpătă certitudinea că aceasta îl înșeală cu stăpânul moșiei și o lovește. Femeia, fără caracter și lacomă de noi avantaje materiale, îl reclamă amantului ei, care-l cheamă la curte și „îl fulgeră cu palma peste gură", atunci când țăranul îi face o observație de bun simț: „... nu pricep de unde știi măria ta una ca asta, și de ce te-amesteci între român și-ntre femeia lui". Apoi Răducan îl bate până la sânge cu harapnicul, în timp ce nevasta ticăloasă a celui lovit râde de pățanie la o fereastră a casei boierești. După câteva zile, țăranul și-a pândit soția infidelă, care nu mai locuia în casa lor, ci la curte, încercând s-o omoare. Alarmat de țipetele femeii, Răducan Chioru dă ordin „haidăilor" să-l bată crunt pe agresor și să-l tortureze până la lichidarea sa fizică. Având o robustețe ieșită din comun, Constandin Moțoc rezistă tratamentului sălbatic aplicat, „bolește" mult timp, apoi își ia lumea-n cap și fuge din satul natal, ajungând tocmai în munții Rarăului. Acolo, a devenit slujitorul unor ciobani, a învățat o meserie nouă, păstoritul, și după mulți ani reușește să fie din nou slobod, să aibă turme de oi și să trăiască conform „rânduielii acelei sihăstrii". Dar n-a putut uita umilita lui viață de plugar, trădarea Ilincăi și nici mișelia boierului: „Acolo, în munte, sub cetină, sta cu ochii țintă ca un nebun și-și vedea întâmplarea [...]. Gemea zvârcolindu-se și nu găsea în el o putere..."

Scanned with OKEN Scanner

În preajma stânei îl cunoaște pe haiducul Vasile cel Mare (apelativ de domnitor, căci stăpânea peste acele plaiuri înalte), îl găzduiește și-l ospătează, devenind prieteni. Când îi mărturisește necazul vieții sale, care-l împiedică să-și revină sufletește, chiar dacă se vindecase între timp trupește, haiducul îi reproșează îndelunga resemnare și îl povățuiește cum să procedeze. Vasile cel Mare simbolizează **conștiința trează** a omului care nu admite umilința până la anihilarea de sine, acceptată de tovarășul său. Îi retrezește acestuia simțul demnității bărbătești și încrederea în justiția umană, pe care țăranul înșelat, bătut și batjocorit o abandonase. Vasile îi vorbește ca un judecător nepărtinitor, dar și ca un prieten, capabil să înțeleagă suferința și resemnarea. Îl sfătuiește să o disprețuiască pe femeia necredincioasă, lăsând-o la judecata Domnului, însă să-l „pălească" pe cel care l-a „asuprit", ca să-și ușureze sufletul și să-și redobândească respectul de sine: „ — Fă și tu așa, ca să nu crăpi de veninul de care ești plin".

Actul justițiar are loc în prezența locuitorilor din Fierbinți ieșiți de la liturghie și într-o zi de sărbătoare, pentru a sublinia că nu este o formă de răzbunare, nici un gest banditesc; Vasile îl judecă pe boier în fața tuturor „după vechi obicei", îl omoară împreună cu cel căruia Răducan Chioru „îi umpluse de otravă viața" și pleacă amândoi neuitând să lase „lângă mort punga cu opt galbini, câtă avere aveau, pentru sfânta biserică". Acțiunea de a-l pedepsi pe omul nelegiuit, „județul sărmanilor", are valoarea sacră a unui ritual expiator închinat lui Dumnezeu. Justiția nu cunoaște limite temporale, aceasta poate fi realizată și după mulți ani de persistență a nedreptății pe pământ.

Negustor lipscan

Abordarea textului

La hanul Ancuței, poposește o veche cunoștință a stăpânei locului, negustorul de blănuri scumpe, Dămian Cristișor, pe care hangița îl recomandă călduros drept „un om căruia îi plac tovărășiile", argument sensibil în fața comisului Ioniță, a lui moș Leonte și a celorlalți povestitori adunați în jurul focului. „Negustorul lipscan" relatează tovarășilor de taifas cum a învățat arta de a cumpăra și de a vinde cu un câștig sporit, cum și-a deschis „dugheană la Iași, în ulița mare", cum a făcut avere dorind „să se ridice și mai sus cu puterile sale", călătorind în Polonia, la Liov, și apoi în Țara nemțească, la „Ștrațburg" și la Lipsca. De la Tighina, în înțelegere de afaceri cu un negustor armean, cumpără „cinci sute de batali" cu o rublă bucata, pe care îi vinde „la Ștrațburg [...] c-un galbăn bucata".

Cu prilejul descrierii călătoriei sale, jupân Dămian trezește via curiozitate a ascultătorilor săi, care fac comparație între civilizația occidentală și lumea orientală, formulând opinii pro și contra în raport cu cea dintâi, însă exprimându-și totdeauna adeziunea față de cea de-a doua. Negustorul Cristișor, familiarizat cu binefacerile lumii civilizate, se manifestă în favoarea lor: oamenii călătoresc cu trenul prezentat ca „un fel de căsuțe pe roate" trase de o mașină care „umblă singură cu foc", dar pe care moldovenii o socotesc o invenție diavolească; în orașele Europei („Ștrațburg", „Lipsca", „Pariz"), casele au etaje „cu câte patru și cinci rânduri", străzile

Scanned with OKEN Scanner

sunt pietruite, boierii au „ceasornice", cucoanele poartă „pălării" și se plimbă numai „pe marginea uliții", adică pe trotuare; oamenii știu să petreacă cu „muzici și comedii", iar nemții beau bere — „un fel de leșie amară". Intervenția moldovenilor este promptă, căci străinii, chiar dacă se distrează, nu știu să mănânce, gastronomia autohtonă nesuferind nici o comparație cu acele „cartofe, sodom, — și carne fiartă de porc ori de vacă": puii fripți în tiglă, „mielul fript tâlhărește și tăvălit în mojdei", sarmalele, borșul, crapul la proțap, toate stropite din belșug cu vin vechi în ulcele noi sunt tradiții culinare invocate cu mândrie de căpitanul Neculai Isac, care decide sentimental: „... dacă nu au toate acestea, nici nu-mi pasă! să rămâie cu trenul lor și noi cu țara Moldovei"; jupân Dămian nu se lasă mai prejos și adaugă alte aspecte relevante: la nemți „învățătura-i la mare cinste", existând școli publice atât în târguri, cât și în sate, deschise deopotrivă băieților și fetelor; oamenii au un simț civic foarte dezvoltat, iar justiția se aplică imparțial: unui biet morar, care „s-a judecat pentr-un petic de moșioară cu împăratul", instanța i-a dat câștig de cauză; deși nemții sunt „iritici" (eretici), ei cred „tot în Domnul nostru Iisus Hristos" ca și creștinii ortodocși; negustorul oriental a fost mai ales impresionat de ordinea socială și de respectarea legilor și a libertății omului, călătorind peste tot fără ca nimeni „să-i facă nici o sminteală, nici om de rând, nici slujbaș împărătesc"; în schimb, cum a trecut granița în Moldova, vameșilor corupți, unui hoț întâlnit în cale și „privighetorului" de la Drăgușeni le-a oferit — ca pe o marfă de neprețuit — câte un „baider roș de lână de India, cum nu se află pe lumea asta mai frumos". În finalul **evocării descriptive (jurnal de călătorie)**, ca să nu-și uite meseria, îi dăruiește și Ancuței „o zgărdiță de mărgele", pe care i-o prinde ceremonios la gât, remarcând cu galanterie cât de potrivită este o bijuterie „minunată" cu „o muiere așa de frumoasă".

Orb sărac

Abordarea textului

Această poveste, impresionantă prin simplitatea ei, are un **caracter social-istoric**, căci pune în antiteză destinul anonim, dar împăcat cu sine al unui „orb sărac" și cel al unui voievod urât de întregul popor pentru lăcomia și nedreptățile făcute în trei domnii blestemate, Duca-vodă cel Bătrân, care piere într-un accident stupid, iar din falsa strălucire de altădată nu mai rămâne cu nimic. Ca și în *Balaurul*, ori în *Județ al sărmanilor*, ideea fundamentală este aceea că Răul și slujitorii săi nu rămân nepedepsiți pe lume.

Împreună cu alaiul de căruțe al negustorului Dămian Cristișor veniseră la han „mătușa Salomia" și un bătrân orb, care vor să ajungă „în cetatea Domniei" la Iași. Cerșetorul pedepsit „fără lumină într-această viață" a fost înzestrat compensatoriu cu darul de a cânta atât de expresiv din cimpoi, de parcă instrumentul muzical ar fi fost confecționat „din piele omenească". Încă de copil, niște „baci vechi din pustie" îl învățaseră cântecul mioarei „care se tânguia și vorbea omenește cu stăpânul său despre moartea lui..." și îl legaseră cu jurământ să-l rostească cel dintâi, dacă nu vrea să-și piardă darul dumnezeiesc. Un „calic bătrân", pe nume Ierofei, l-a introdus în tagma cerșetorilor și a defavorizaților sorții, călătorind prin lume, ajungând și printre tătarii

Scanned with OKEN Scanner

necredincioși, până într-o zi când i s-a făcut dor „să miroasă rășină de brad" și s-a întors singur în Moldova. Revenit în țară, chiar dacă n-a mai găsit pe nimeni dintre ai săi, nici satul „pustiit" și „strămutat" de lângă apa Moldovei, orbul rătăcitor se simte, totuși, acasă și exclamă împăcat cu soarta: „Mulțămesc lui Dumnezeu c-am găsit cuvânt bun și milă".

„Orbul sărac" evocă și una dintre minunile sfintei Paraschiva, la racla căreia se duce să se închine împreună cu „lița Salomia". Odinioară, Moldova fusese condusă de către Duca-vodă, om crud și rapace, care ruinase țara printr-o fiscalitate excesivă. Poporul îl blestema și îl compara cu un Antichrist. Într-o noapte, la fereastra odăii de culcare a voievodului și-a făcut apariția „un demon" care-l vestește că a venit momentul să plătească greșelile săvârșite față de locuitorii țării: „ — A venit vremea, luminate Doamne, să-ți dai socotelile și să plătești ce-ai iscălit!" În mentalitatea colectivă, domnul blestemat făcuse pact cu diavolul „ca să poată izbândi atâta urgie asupra lumii". Speriat de moarte, Duca cel Bătrân își adună avutul și fuge, dar este prădat de niște „joimiri leși" (mercenari polonezi). Un viscol vrăjmaș îl împiedică să înainteze și îi ucide caii. Cu ultimii galbeni rămași, cumpără de la un țăran „o sanie cu oplene ș-o iapă albă", reușind să ajungă la un han. Înghețat de frig și epuizat de efort, îi cere unei bătrâne o ulcică cu lapte, dar țăranca, nerecunoscându-l, se plânge că ultima vacă i-a fost luată din ordinul lui Duca, „mânca-l-ar temnița pământului și viermii iadului cei neadormiți!..." Rușinat pentru prima oară de tragediile omenești pe care le-a provocat, Duca-vodă „și-a plecat fruntea" și a vrut să meargă mai departe în țara leșească, dar cade de pe cal și piere, trecând „pe tărâmul celălalt, în locul blăstămurilor. Ș-a rămas istoria acelei minuni de la om bătrân la om bătrân până în vremurile mai nouă."

Istorisirea Zahariei fântânarul

Abordarea textului

Mătușa Salomia îl provoacă pe cel mai tăcut dintre ascultători, un meșteșugar dibaci, să rostească o poveste uimitoare, petrecută la Păstrăveni, pe când acesta era „flăcău". Dialogul celor doi bătrâni este plin de haz, pentru că istorisirea de dragoste o spune Salomia, iar interlocutorul, stimulat de frumoasele amintiri ale tinereții, o completează cu detalii revelatoare. Cuconul Dimachi Mârza, prieten și tovarăș de expediții cinegetice al lui Vodă Calimah, îl cheamă pe Zaharia la curtea din Păstrăveni și îi face cunoscut că, în toamnă, se va organiza „mare vânătoare domnească, — și trebuie apă". El primește însărcinarea să sape o fântână în poiana lui Vlădica Sas, unde alaiul voievodal va face popas. Fântânarul cel tânăr moștenise de la cei bătrâni o cumpănă „din lemn de corn", care are în mijloc „un buburuz de argint" și care-i indică fără greș pânzele freatice de la suprafața solului, unde poate săpa și construi fântâni din care oamenii să bea „lacrima pământului". Zaharia zidește fântâna, boierul gustă dulceața apei cu un „pahar de cleștar", iar apoi fixează ceremonialul de întâmpinare a conducătorului Moldovei de-atunci: în poiană se vor ridica colibe pentru oaspeți, un țigan îi va oferi domnului „chiseaua

Scanned with OKEN Scanner

cu dulceți și cu linguriță de argint pe tabla", în timp ce Zaharia îi va turna în pahar apă limpede din fântâna nou construită.

Cuconul Dimachi și jupâneasa dumisale au o fată „subțirică și frumoasă", Aglăița, care mereu „suspina" și „plângea", chiar și în fața voievodului, având un necaz: era îndrăgostită de un „fecior de mazâli din Războieni", iar tatăl ei, umilit de alegerea fiicei sale, îi refuzase pe îndrăgostiți cerându-i Aglăiței „să nu strice petrecerea, nici să oblicească [să afle, n.n.] Vodă de asemenea rușine". În timp ce Calimah și Mârza vânează căprioare și mistreți, Aglăița, disperată, i se confesează lui Zaharia, în blândețea și înțelepciunea căruia vede un prieten sau chiar un posibil părinte. Tânăra odraslă boierească are un suflet ales, sensibil, lipsit de prejudecăți, motiv pentru care iubește un răzeș înzestrat, ca și ea, cu noblețe spirituală, și acceptă drept confident un om simplu, un meșteșugar de pe moșia părinților săi. Aglăița îi mărturisește fântânarului că se va sinucide aruncându-se în fântâna abia ridicată, pentru că ocrotitorii ei firești au „inimile de piatră" și ea „fără Ilieș Ursachi nu poate trăi".

Impresionat de suferința tinerei și de tăria dragostei pentru alesul inimii ei, Zaharia imaginează un plan iscusit și o îndeamnă pe fată să aibă încredere în el. Îi cere să se îmbrace ca și Ilieș în ținută de mare ceremonie și îi ascunde pe amândoi „în coliba de frunzar care este rânduită Domniei". Între timp, Vodă aflase de la un credincios al său de ce era nefericită fiica lui Mârza și ascultă cu un zâmbet de îngăduință povestea tinerilor despărțiți de rigidele convenții sociale. La întoarcerea în poiană, Calimah servește dulceața „de cireșe amare", bea apă din fântâna nou clădită și îi cere vechiului prieten să-i aducă fata, spre disperarea părintelui care n-o găsește nicăieri. Atunci Zaharia consideră momentul oportun, își îndreaptă cumpăna în așa fel, încât „buburuzul" să-i indice intrarea în coliba pregătită pentru domn. Fântânarul „cu mare coraj" îi face semn înaltului oaspete să îl urmeze și deschide ușa colibei în care „Vodă a văzut tinerii îngenuncheați și cu capetele plecate". Calimah a fost foarte mirat „de înțelepciunea cumpenei" și le dă binecuvântarea îndrăgostiților, cuconul Dimachi Mârza și soția sa neputându-se împotrivi voinței domnului țării. *Istorisirea Zahariei fântânarul* se încheie în ton optimist cu o nuntă petrecută ca în basmele cu deznodământ miraculos: „Apoi la urmă Măria sa și cu Doamna au fost nânași, în târg la Ieși, acelor tineri. Împăcându-se toți, s-au veselit și, din alai de vânătoare, au dat-o pe nuntă. Și purcegând la scaunul Domniei, au jucat întâi o toană aici, la hanu-Ancuței..."

▲ Repere critice actuale

„[...] Reputația scriitorului este enormă, puținele contestații critice, venite mai ales din direcția ce sprijină proza psihologică, pun în discuție actualitatea formulei epice nu și valoarea ei. Mai târziu, când în proza universală a apărut teama față de anomaliile civilizației, s-a putut vedea că *elementarul, naturistul, paseistul* Sadoveanu nu este atât de străin, pe cât îndeobște s-a zis, de neliniștile spiritului modern. S-au făcut unele apropieri de marea proză americană (în special de Faulkner) și, cu toată deosebirea de limbaj epic, tehnică narativă, tipologie, câteva similitudini sunt în afară de discuție. Condiția omului amenințat să piardă posibilitatea de comunicare cu universul în care s-a născut interesează pretutindeni. Tradiționalul, clasicul Sadoveanu se întâlnește la acest punct cu prozatori care, sub raport formal, au revoluționat arta epică modernă.

Scanned with OKEN Scanner

Proza românească a urmat, în acest timp, alte căi, și, după cel de-al doilea Război Mondial, ea va căuta să se diferențieze în continuare de *realismul magic* al lui Sadoveanu, optând pentru alte formule epice. Căci, socotit de toți un mare model, un scriitor fundamental, «zimbrul» literaturii române, cum i-a spus admirativ critica, n-a făcut ceea ce se cheamă *școală*, deși a avut și are încă numeroși imitatori. Aceștia reproduc limbajul vechi și muzical al cărților, ignorând faptul esențial că limbajul (stilul) nu poate fi detașat în literatură de ceea ce el comunică. Limba lui Sadoveanu este un *dialect* aparte al limbii literare, farmecul lui durează cât durează lectura, dincolo de granițele cărții stilul ceremonios al eroilor pare artificial. Mulți prozatori, în special moldoveni, neînțelegând această dialectică simplă, au plâns în pagini congestionate de metafore aburoase suferințele țărănimii, însă fără nici un ecou estetic. Influența pe care, indiscutabil, opera lui Sadoveanu a exercitat-o și va continua s-o exercite în câmpul literar românesc pornește din zona ei spirituală, acolo unde miturile se concentrează pentru a impune o viziune coerentă, originală a lumii.

[...] M. Sadoveanu reia după război nu numai teme vechi, dar și cărți întregi pe care le rescrie din altă perspectivă socială. *Nada Florilor* (1950) amplifică și restructurează *Împărăția apelor* (1928), *Nicoară Potcoavă* (1952) reia subiectul din *Șoimii* (1904), însă într-un stil și cu o problematică nouă, încât cele două scrieri pot fi judecate separat, ca opere de sine stătătoare.

[...] O creație excepțională de limbaj este *Nicoară Potcoavă*, intitulată povestire istorică. Povestirea are 39 de capitole, deși narează fapte sângeroase, impresia generală este că nici scriitorul, nici eroii nu se grăbesc, vorba lor e înceată și ceremonioasă. Cartea se constituie, în fapt, dintr-o succesiune de *divanuri* (sfaturi) și *mișcări* în tăcere, până la un nou popas, unde «plăcerea de vorbă și aduceri-aminte» reînvie. *Nicoară Potcoavă* este o scriere de înțelepciune bătrânească și mai puțin o povestire istorică, unde acțiunea epică, desfășurarea rapidă a faptelor ar trebui să predomine. Prima ciocnire a forțelor angajate în conflict nu are loc înainte de pagina 200, până la acest scurt moment (confruntarea de tip cavaleresc între mezinul Alexandru și Sefer-baș-ceauș) și după aceea eroii trăiesc din amintiri și dau judecăți pline de tâlc despre viață și istorie. Față de romanele istorice mai vechi (*Zodia Cancerului...*, *Frații Jderi*), o deplasare de accent s-a produs aici în favoarea limbajului și a meditației..."

(Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. II, Editura Cartea Românească, București, 1976).

Bibliografie selectivă

Fănuș Băileșteanu, *Introducere în opera lui Mihail Sadoveanu*, Editura Minerva, București, 1977.

Al. Paleologu, *Treptele lumii sau Calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Editura Cartea Românească, București, 1978.

Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, ediția a III-a, Editura Minerva, București, 1981.

Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Editura 100+1 Gramar, 1999.

Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Editura Cartea Românească, București, 1984.

Scanned with OKEN Scanner

LIVIU REBREANU

ROMANUL DE OBSERVAȚIE PSIHOLOGICĂ

Ciuleandra

Abordarea textului

În numerele 2–3 din „Viața românească" apărute în 1926, Garabet Ibrăileanu, mentorul prestigioasei reviste interbelice, publica unul dintre studiile sale critice esențiale — *Creație și analiză* (*Note pe marginea unor cărți*) — în care opune prozei numite „comportamentiste", adică obiectivă, impersonală, capabilă să genereze iluzia realității în formele artei literare, prozei subiective, bazate pe analiza introspectivă a universului sufletesc, a stărilor de conștiință și a celor produse în inconștient. Prin **creația** propriu-zisă, G. Ibrăileanu înțelege „înfățișarea personagiilor și comportarea lor, cu alte cuvinte, totalitatea reprezentărilor concrete, pe care le putem avea de la ele"; la polul contrar este plasată opera subiectivă: „Iată culmea romanului analitic — o analiză condensată, expusă în formule, fără nici o creație, fără nici o afabulație, fără nici un suport plastic — adică cu suprimarea francă a acestora". Autorul studiului critic acordă întâietate creației de lumi fictive și de personaje variate în raport cu analiza stărilor sufletești: „Creația e superioară analizei. *Arta literară* fără analiză poate să existe. Fără creație, nu." Dintre scriitorii români creatori prin excelență, G. Ibrăileanu manifestă admirație pentru Ion Creangă („Homer al nostru") și pentru I.L. Caragiale (ale cărui tipuri de personaje memorabile „fac concurență stării civile"), deoarece primul este un povestitor înnăscut, iar marele comediograf a cultivat genul dramatic — cel mai creator cu putință prin acțiune și dialog. Ibrăileanu opinează că „tipurile cele mai vii se găsesc — și aceasta e foarte natural — la scriitorii eminamente creatori, și nu la analiști." Aceștia din urmă (precum Marcel Proust, a cărui proză revoluționară în privința concepției despre structura narativă și perspectiva temporală Garabet Ibrăileanu a comentat-o cel dintâi în cultura română) transformă stările de spirit în veritabile personaje și sunt „creatori de lumi sufletești". El constată și un **paradox estetic**: marii creatori, în dorința lor de a fi cât mai exacți în raport cu realitatea observată, „nu sunt artiști de mâna întâi", constatarea ilustrată cu exemple elocvente din literatura universală

Scanned with OKEN Scanner

(Molière, Balzac, Dostoievski, Tolstoi) și cu primele creații în proză (apărute până în 1926) aparținând lui Liviu Rebreanu.

Deși considerat un creator de referință în sfera romanului realist, i s-a reproșat frecvent stilul greoi, cenușiu, repetat: „Dl. Rebreanu concepe lumea și în raporturile ei. Psiholog e puțin; dar e sociolog. Cele două romane veritabile ale d-sale (*Ion* — 1920, *Pădurea spânzuraților* — 1922, n.n.) zugrăvesc societatea ardeleană, curentele sociale și de idei de acolo, conflictul de rasă, de clasă și cele morale etc. Deci trebuia să aibă un deficit de artă". Asupra personajelor create de el Rebreanu are o perspectivă morală (nu moralistă, nici psihologizantă), pentru că vrea să le înfățișeze în raporturile lor sociale cu ambianța reală în care trăiesc. Generalizând observațiile, criticul concluzionează: „În romanul pur artistic simțim deficitul de substanță. În celălalt simțim deficitul de artă. [...] Dar se vede că nu se poate altfel; în roman, creația mare se face pe socoteala artei. Cum am văzut, creația mare presupune conceperea individului în raporturile lui cu realitatea, adică o gândire științifică, deci o invazie a elementului neartistic".

Apreciat îndeosebi drept un creator remarcabil de fapte și de personaje exponențiale mai ales în sfera prozei realiste de factură rurală, având darul de a surprinde mecanismele psihologiei colective în declanșarea conflictelor sociale majore, L. Rebreanu a dorit să probeze diversitatea înzestrării sale artistice și a capacității de mânuire a structurilor narative, lărgind voit câmpul de observație în **romanele sale de analiză** (*Pădurea spânzuraților* — 1922, *Ciuleandra* — 1927, *Jar* — 1934), dintre care numai primul a fost apreciat în unanimitate drept o izbândă estetică. Judecată de valoare nedreaptă, întrucât prozatorul, cel puțin în *Ciuleandra* și-a propus **un experiment** ca formulă narativă; el a reușit să unească creația (preponderentă) cu analiza (subiacentă), construind un roman atipic: **subiectul** acestuia este **psihologic** (criza nervoasă care provoacă asasinatul și ispășirea ei prin nebunia eroului criminal), dar **maniera de relatare** a faptelor și a evoluției protagonistului rămâne **neanalitică**. Scriitorul transformă procesul psiho-patologic trăit de protagonist într-un **roman de observație**, pentru că el prezintă **obiectiv** întâmplări, conflicte, reacții, gânduri, dialoguri ale acestuia și reconstituie științific un mecanism nevrotic depresiv, care evoluează spre obsesie și se încheie în insanitate mentală. Prozatorul nu disecă stările sufletești, nu sondează zonele inconștientului, nu recurge decât accidental la momente de introspecție și, totuși, obține o creație care epicizează stările de spirit dominante (consecințe ale crimei într-un suflet maladiv și labil); el nu le descrie în mecanismele complicate ale desfășurării lor, ci prin intermediul efectelor acestora în dezorganizarea lumii reale în care trăiește eroul principal. Rebreanu a demonstrat concret justețea teoriei critice formulate de G. Ibrăileanu numai cu un an înaintea apariției romanului *Ciuleandra*, și anume că **obiectivitatea** perspectivei narative și **analiza psihologică** (în sensul urmăririi comportamentului eroului său) sunt compatibile, chiar dacă accentul este pus (ca la toți scriitorii naturaliști și realiști) pe **ereditatea încărcată** și pe **tipicitatea socială**; eroul este mereu privit în raporturile cu ceilalți (familia străveche și marcată de tare morale inveterate, grupul de prieteni, societatea mondenă a vremii, sanatoriul — temniță sufletească, medicul autoritar și rigid), mai rar în raport cu el însuși (fapt din care rezultă un evident schematism sufletesc, o reducție a proceselor psihice descrise la nivelul unui individ superficial și mediocru).

Romanul are drept moto un verset din „Apocalipsă" (III-17) ce reliefează, printr-o enumerație adjectivală, trăsăturile omului plin de păcate, însă inconștient de gravitatea consecințelor acestora: „... și nu știi că tu ești ticălos și mișel și sărac și orb și gol". Puiu Faranga este unicul descendent al unei vechi familii boierești, ale cărei rădăcini coboară în timp până în epoca lui Vlad Țepeș. Tatăl acestuia, Policarp Faranga, moștenise întreaga avere la moartea

Scanned with OKEN Scanner

fratelui său și „după ce a gustat toate plăcerile vieții ușoare, obligatorie pentru oamenii bogați și fără ocupație", s-a căsătorit fără să renunțe, însă, „la numeroasele escapade" obișnuite în lumea mondenă. La patru ani după nașterea lui Puiu, mama copilului se stinge și părintele rămas singur își concentrează toată grija asupra micului moștenitor, nu atât din afecțiune legitimă, cât din înțelegerea „însemnătății lui pentru viitorul familiei". Ca să-și asigure un renume, intră în politică, își creează reputația de jurist competent (deși nu practicase niciodată avocatura) și ajunge chiar ministru al justiției, înrudit prin spiritul dominator, prin carierism și imoralitate cu Șerban Saru-Sinești (personaj din piesa *Jocul ielelor* de Camil Petrescu). Băiatul, orfan de mamă și ocrotit de mătușa Matilda (sora tatălui), crește sub autoritatea despotică a părintelui, care-l determină să urmeze același parcurs al unei existențe trândave, desfrânate, fără nici o responsabilitate asumată, pentru că „iubea într-însul nu numai pe copilul său și amintirea mamei copilului, ci pe continuatorul neamului. *Se iubea pe sine însuși.* [s.n.]" Îl educă în cultul străvechii lor familii care reușise, în ciuda faptului că sărăcise de câteva ori în decursul veacurilor, „să-și păstreze nepătat numele". Orgoliul ascendenței nobiliare și prestigiul strămoșilor atribuit sieși și exploatat intens din punct de vedere politic îi definește întreaga structură sufletească: „Cu nimica nu se mândrea mai mult bătrânul decât cu neamul său". Tocmai în acest prestigiu moștenit de la un neam fără pată va fi lovit trufașul politician, când unicul său urmaș face o crimă, sugrumându-și nevasta.

Romanul de observație chiar debutează *ex abrupto* cu scena de coșmar a omorului conjugal și cu replica agresorului reluată obsesiv: „Taci!... Taci!... Taci!" Victima este atât de surprinsă de brutalitatea nemotivată a atacului asupra ei, încât, resemnată, nu se apără și nu rostește nici un cuvânt care să-l trezească pe agresor la realitate. Și totuși există o indicație prețioasă, deși fugar schițată, încă din primele fraze: bărbatul își încleștase mâinile în jurul gâtului femeii „de parc-ar fi vrut să înăbușe un răspuns de care se temea." Răspunsul îl aflăm mult mai târziu, dintr-o proiecție onirică a eroului închis preventiv într-un sanatoriu, care ne ajută să reconstituim scena anterioară momentului tragic: cei doi soți urmau să meargă la un bal oferit la Curte, dar Puiu o roagă pe Madelaine să renunțe la petrecerea mondenă și să rămână amândoi acasă într-o promițătoare intimitate. Aceasta nu răspunde și bărbatul se teme de inevitabilul refuz care să-i arate încă o dată eșecul lui matrimonial: soția nu-l iubește și intimitatea conjugală o acceptă fără participare erotică și sufletească, dintr-o obligație resemnată. Șocul nervos posterior crimei este puternic, agresorul disperat își strigă victima pe nume cu speranța că ireparabilul nu s-a produs, dar un braț al trupului neînsuflețit alunecă inert de pe sofaua unde zace și gestul îi conștientizează irevocabil decesul acesteia: „Spaima că a stins o viață omenească i se răsucea în suflet ca un pumnal." Scriitorul aflat sub influența naturalismului, notează minuțios stările fizice, senzațiile copleșitoare prin care trece autorul crimei domestice, utilizând — la nivelul propoziției — **comparația cu un termen concret** și — la nivelul frazei — **propoziția circumstanțială de mod comparativă-condițională**: „Surâsul însă îi îngheță brusc pe față ca o mască"; „Sudorile îi curgeau pe obraji ca lacrimile"; „Și deodată se simți copleșit de o rușine mare, parcă s-ar fi pomenit gol în mijlocul unei mulțimi batjocoritoare"; „Întoarse deodată spatele cu o sforțare cruntă, ca și când și-ar fi smuls picioarele dintr-o țintuire..."; „Avea pașii șovăitori și clătinați ca un om beat"; [...] „și se repezi la o ușă închisă în fața căreia se opri, parcă i s-ar fi sleit puterile. Pe urmă totuși se pomeni înlăuntru, zvârlit ca de un vânt năpraznic..." etc.

După ce îi dezvăluie bătrânului Policarp fapta incredibilă abia săvârșită, Puiu rămâne încremenit în fotoliul din biroul tatălui său, într-o stare de **prostrație** (indiferență, depresie, apatie), incapabil să mai reacționeze. Speranța îi este, exact ca în copilărie, la părintele său: „De altfel,

Scanned with OKEN Scanner

totdeauna și mai ales în ceasurile grele, bătrânul singur lua hotărârile trebuincioase". Incapacitatea de reacție exterioară, reîntoarcerea sufletească la atitudinea copilului ascultător, instinctul de conservare care-l determină să nu conștientizeze gravitatea actului omuciderii (refuză să-și reamintească întâmplarea tragică „pe care el se silea să o șteargă din minte") sunt tehnici literare ce denotă siguranța mânuirii de către prozatorul realist a metodelor de observare și descriere aproape clinică a dezechilibrului psihic deja instalat.

Ca să salveze de terfelire renumele străbun și totodată să evite arestarea și închiderea fiului său pe o lungă perioadă sau chiar definitiv, Faranga-senior, cu ajutorul prefectului (vechi amic politic) și al procurorului de serviciu (tânăr jurist ajutat cândva de acesta să promoveze în funcție), îl internează într-o clinică particulară condusă de profesorul Demarat (fost coleg de școală), pe al cărui sprijin putea să conteze. Deși condamnă fapta reprobabilă a moștenitorului său, nu este impresionat (nici afectat) propriu-zis de moartea violentă a nurorii lui, cât mai ales de condiția de delincvent a lui Puiu: „Un Faranga ucigaș ordinar, ca orice derbedeu... Ah!" Abil om de legi, versatul avocat creează deja alibiul, inoculat în mintea răvășită a făptașului: „Da, a fost o rătăcire, un moment de nebunie subită... Numai așa s-ar putea explica o faptă atât de inexplicabilă și o crimă atât de monstruoasă." Lucid, juristul evaluează toate alternativele: dacă Madelaine l-ar fi înșelat, Puiu ar fi putut avea scuza unei suprimări fizice echivalente cu o răzbunare, sau pe aceea a unui acces de gelozie: „Peste putință să convingi pe cineva că e la mijloc o crimă pasională care, orișicum, ar fi mai scuzabilă până la un punct." Orgoliul de castă îl face să profereze ideea ineptă că ar exista crime **nobile** și crime **ordinare**, iar „un Faranga nu poate fi un criminal de rând!" Chiar din perspectiva gravei culpe care planează asupra fiului său, bătrânul avocat vrea să păstreze demnitatea afectată de probabilitatea unui verdict umilitor: „— Mai bine nebun decât ocnaș! răsună crud răspunsul tatălui."

Profesorul Demarat era plecat în străinătate și, în absența acestuia, spitalul particular este condus de asistentul său, doctorul Ursu. Deși medicul și pacientul se antipatizează de la început, vor reuși să comunice, Puiu făcându-i, în momente temporale distincte, o veritabilă spovedanie. Cu acest prilej, Rebreanu face dovada că știe să combine și alte tehnici narative specifice prozei subiective: flash-back-ul, lapsusul sau dimpotrivă amintirea ce revine în mod insistent și se transformă în obsesie, coșmarul, procesul inhibitiv (refuzul introspecției), revelațiile onirice, refulările (respingerile unor fapte în inconștient), valoarea actului „manqué" (frustrările de orice fel; în acest caz, lipsa de comunicare sufletească și erotică cu femeia dorită). Policarp Faranga îi cere fiului să simuleze nebunia, pentru a-și diminua responsabilitatea psihică în cazul omuciderii produse și ca să-l absolve penal; cu un referat favorabil diagnosticului de iresponsabilitate temporar manifestată în urma unei zdruncinări nervoase acute, pacientul va fi dus apoi într-un sanatoriu din străinătate, iar, după stingerea ecoului în timp al abominabilei fapte, el se va putea întoarce în țară și reintegra social și moral. Ca de obicei, îi reamintește că miza o reprezintă păstrarea demnității individuale și, mai ales, a întregii lor familii prezente și trecute: „Căci în joc nu ești doar tu, cu persoana ta, ci sunt și eu, și împreună cu noi, toți strămoșii noștri."

Izolarea, liniștea, viața ordonată și sobră din sanatoriu, supravegherea medicală îl conving pe erou să-și analizeze conștiința prima oară în existența lui. Trăise fără mamă de la vârsta de patru ani, înconjurat de afecțiunea idolatră a mătușii Tilda, văduvă fără copii; tatăl îl ocrotise în exces, i-a oferit totul, nu i-a lăsat dreptul nici unei inițiative, l-a încurajat să trăiască superficial, dezordonat, cu prieteni ocazionali și femei ușoare, să învețe atât cât să nu se facă de râs și ferindu-l de orice răspundere; când a intrat în conflict cu un prieten, a împiedicat duelul; când s-a decretat mobilizare generală, a intervenit să nu fie trimis pe front și l-a vegheat să nu

Scanned with OKEN Scanner

devină erou fără voie; când a constatat că e un om fără personalitate, influențabil și stăpânit de vicii, a decis să-l căsătorească cu o fată simplă din lumea rurală, pentru revigorarea sângelui unui neam vlăguit de vechime și înrudiri exclusiv nobiliare.

În satul Vărzari din județul Argeș, unde poposesc din întâmplare, membrii familiei boierești sunt invitați să asiste la jocul tradițional al locului: **Ciuleandra** este un dans extraordinar, ce solicită toate energiile participanților, un dans ritualic și erotic precum cele păgâne, orgiastice și purificatoare în același timp: [...] „Așa, pe loc, câteva minute, nu știu cât timp, în același ritm nebunesc, flăcăi și fete se frământă, tremură, țopăie. De câteva ori clocotul de patimă e străpuns de chiote prelungi, țâșnite parcă din străvechimea vremurilor, sau de vreun țipăt de fată cu sânii aprinși de strânsoare... Și așa, jocul pare că va continua până ce toți jucătorii își vor topi sufletele într-o supremă înflăcărare de pasiune dezlănțuită. Dar brusc, ca și când l-ar fi tăiat cu foarfecele, cântecul se frânge și îngrămădirea de tineri se risipește într-un hohot de râs sălbatic *ca geamătul unei imense plăceri satisfăcute* [s.n.], încât chiar văile se umplu de un cutremur, parcă furia patimei omenești ar fi deșteptat până și instinctele de amor demult înțelenite ale pământului..." Puiu Faranga se prinde și el în joc, având-o drept parteneră pe Mădălina Crainicu, o copilă de 14 ani, frumoasă ca o imagine coborâtă din tablourile lui N. Grigorescu. În ciuda inocenței, fetișcana joacă cu patimă, ațâțată de iureșul mișcării și de admirația vădită a tânărului de neam, căruia îi lasă o impresie de nesters. Puiu o strânge în brațe și o sărută, între ei derulându-se primul și unicul moment de **comuniune erotică absolută**; mai experimentat decât aceasta, el conștientizează disponibilitățile senzuale ale „îndrăcitei fetițe", pe care și-o dorește — ca în basme — drept mireasa ideală. Tatăl său acceptă mezalianța, Mădălina este înfiată oficial de mătușa lui, care o rebotează spiritual Madelaine, ea va fi instruită și educată în cele mai bune pensioane din Elveția și Anglia, pentru a deveni compatibilă cu lumea aristocrată în care va intra. La revenirea în țară, Madelaine este o altă ființă, cochetă cu rafinament, distinsă, manierată, vorbitoare de limbi străine, dar care o mai păstrează ascunsă în sufletul ei pe Mădălina, țărăncuța dintr-un sat românesc. Puiu are revelația unei făpturi noi și, la majoratul fetei, cei doi sunt logodiți și căsătoriți.

În timp ce tânărul o iubește cu adevărat, deși o înșeală și nu-și modifică stilul de viață dinaintea cununiei, femeia se îndepărtează de el și îl respinge; chiar în timpul dansului dezlănțuit de odinioară se împotrivise apropierii lui, fapt ce avansează ipoteza unei incompatibilități fizice; în adolescență, ea iubise un student la medicină, consătean și vecin cu familia ei, nimeni altul decât doctorul Ursu, pe care însă îl abandonează în favoarea lui Puiu Faranga. După căsătorie, se închide într-o lume a ei, misterioasă, în care soțul nu are acces, adoptând față de el o atitudine blând-pasivă. Chiar și succesele mondene, pe care Puiu este foarte gelos, nu o implică sufletește și nici măcar în privința satisfacerii unui orgoliu feminin datorat recunoașterii frumuseții sale. Pierzând identitatea adevărată (pe Mădălina de altădată), în măsura în care și-a trădat propria fire și visurile ei de fată, Madelaine se înstrăinează de sine, duce o existență bogată, aparent strălucită, în fapt inutilă. Înșelată de soț, incapabilă de adulter, fără preocupări care să-i ofere compensații și garanția unei utilități profesionale, sociale, caritabile, doamna Faranga este și ea o resemnată, acceptând un destin convențional. Poate că a încercat la început să se apropie afectiv de bărbatul ei, dar l-a disprețuit apoi când a descoperit cine este el în realitate. Adversitatea ei constantă ascunde, probabil, și o reacție de mândrie elementară față de intrusul în viața ei modestă, dar adevărată, printre cei dragi. A cumpărat-o pur și simplu de la mama ei, femeie văduvă, săracă, cu mulți copii, căreia îi oferise și o zestre apreciabilă pentru fiica cea mai mică, în schimbul târgului matrimonial. Indiferența exterioară, refulările interioare, **apatia erotică** umilesc orgoliul masculin și îl provoacă la represalii.

Scanned with OKEN Scanner

Răceala simțurilor și frigiditatea sunt consecințele unei boli a sufletului, ale neîmplinirii feminine și umane cauzate de renunțarea la sine. Deși o iubește, Faranga nu o ucide din pasiune, ci pentru a curma acel refuz care emană din toată ființa ei: „Madelaine — mărturisește asasinul medicului — era tăcută, ca totdeauna. [...] N-avea nici o răutate, nimic provocator, nimic supărător, ci numai *o absență* [s.n.]..." O dată cu femeia care i se refuză, bărbatul reprimă și imaginea persoanei sale inutile, un dandy sclivisit și fără substanță, pe care Mădălina îl îndepărtase de ea instinctiv, iar Madelaine îl respinge în mod conștient. De fapt, eroina traversează un **proces de dedublare psihică**, în care **eul primar** (fata din mediul rural) este înlocuit de **eul secundar** (femeia mondenă, stilată, elegantă), însă acesta din urmă este supus unei erodări continue a încrederii în sine și se **autosuprimă spiritual** înainte ca soțul dezaxat să-i ucidă învelișul trupesc. Și Puiu și Madelaine Faranga sunt bolnavi sufletește și ajung niște **alienați** într-o lume care-i desparte de ei înșiși, de preocupările și de responsabilitățile unei vieți asumate în chip real. La exclamația patetic-naivă a psihopatului că el a iubit-o atât de mult, încât a suprimat-o, personajul-martor, doctorul Ursu, îi replică lucid: „ — Ai dreptate... Ai omorât-o chiar de două ori; întâi i-ai ucis sufletul când ai luat-o și a doua oară i-ai ucis și trupul. Așa e!"

Coborând tot mai adânc în zone neexplorate ale psihicului său, Puiu Faranga descoperă **instinctul agresivității**: o violență primară îl stăpânise de copil, când asista cu plăcere la ultimele zvârcoliri ale păsărilor decapitate; îi plăceau acțiunile riscante și sângeroase (vânătoarea), se certa cu prietenii până la conflicte cu deznodământ dramatic (provocările la duel) și chiar în relațiile erotice se manifestă posesiv și sălbatic: „Pe Madelaine iarăși, de când a văzut-o întâia oară, i-a venit mereu s-o strângă la piept până-și va da sufletul în brațele lui. Și încă socotea că dorința aceasta perversă însemna un exces de iubire..." Gelos pe trecutul ei necunoscut, dar și pe viitorul anticipat, când are certitudinea că femeia aprig râvnită nu-i va aparține nicicând, Puiu îi stinge firul vieții: „Și atunci, când am înțeles că e ursită să-mi rămână totdeauna străină, pentru că nu mai puteam spera s-o câștig niciodată, decât să fie a altuia, mai bine am sfârâmat-o!..."

Pentru că femeia dorită murise, ca **un proces psihic recuperator**, bolnavul vrea s-o reînvie în plan imaginar, dar nu în dimensiunea soției tăcute și absente, ci în ipostaza promițătoare a fetei sălbatice și senzuale, așa cum o cunoscuse. În camera de spital, se istovește jucând Ciuleandra a cărei melodie o reconstituie fie singur, fie cu ajutorul gardianului Andrei Leahu (provenit din aceeași zonă rurală ca și Mădălina). Epuizat de efort, înspăimântat să nu fie descoperit că joacă de unul singur, dar satisfăcut de plăcerea obsesivă a dansului erotic, pacientul dă frâu liber manifestărilor refulate timp îndelungat și nevroza se declanșează. Devine superstițios, vede în faptele cele mai banale semne ale destinului potrivnic, îl detestă pe medic, îi suspectează de rele intenții chiar și pe cei mai apropiați, se închide în sine și refuză să se mute într-un alt sanatoriu. Când Ursu îl vizitează ca de obicei, îi declară cu „o poză teatrală și patetic", în fața întregii suite medicale, că nu e nebun, iar la răspunsul preventiv-îngăduitor al acestuia, se inflamează mânios și se repede să-l sugrume cu aceleași gesturi și cuvinte, care au însoțit odinioară asasinarea Madelainei. Imobilizat de medic, de gardian și de internul de serviciu, este închis sub pază în camera sa; acolo, pacientul iresponsabil [...] „începu să fluiere încet. Simți iar o mișcare în picioare și murmură mulțumit: — *Ciuleandra*..." [s.n.]

Doctorul Ursu îl convoacă urgent pe Policarp Faranga și, la venirea bătrânului părinte îngrijorat, îi spune că fiul său este un psihopat și că „minuni face numai Dumnezeu." În tăcerea încremenită lăsată în urma verdictului medical implacabil, din odaia închisă se auzeau doar pașii „neosteniți" ai nebunului, însoțind o melodie stranie, gâfâită „ca respirația unui bolnav de moarte."

Scanned with OKEN Scanner

▲ Repere critice actuale

„Cine a fost, cine este Liviu Rebreanu se știe. Un prozator care a schimbat stilul romanului, un mare scriitor care, venit din Transilvania la începutul secolului al XX-lea, a adus cu sine o tipologie și o viziune inedită asupra lumii românești de acolo. Avea convingerea că ardelenii sunt făcuți să fie, pentru ceilalți români, dascăli de seriozitate. [...] Apariția în 1920 a romanului *Ion* a fost socotită de către criticii epocii (și, înaintea tuturor, de E. Lovinescu) ca ziua de naștere a romanului modern românesc. Această opinie a rămas. Romanului citat i-au urmat, la scurtă vreme, *Pădurea spânzuraților* (1922) și, apoi, în 1932, *Răscoala*.

Sunt, dimpreună cu un număr de nuvele, marile scrieri epice ale acestui ardelean vital și monumental. El voia să prindă fenomenele socio-morale esențiale ale neamului său și își formase deprinderea de a privi pe spații umane vaste. Nu este primul prozator care scrie despre țărani, dar este, negreșit, cel dintâi care aduce o viziune amplă și realistă până la brutalitate în adevărul ei despre țăranul român. [...] Desigur, nu mai suntem un neam de țărani; țăranul, așa cum îl vedea Rebreanu — ca depozitar al esențelor și al permanențelor morale și spirituale ale românilor — nu știu dacă mai există. Rămâne însă valabilă observația că, într-adevăr, nu există literatură fără țară, pentru că literatura se leagă de limbă și limba este cel dintâi semn distinctiv al unei națiuni.

Rebreanu a gândit în modul său, ni s-a spus mereu, *încet* și *greoi* aceste relații și, cu o încăpățânare superbă, le-a ilustrat în opera sa. [...] *Elabora încet, greoi* — asta spune și el, până la obsesie, în paginile jurnalului intim —, dar ceea ce iese la urmă nu mai este nici *greoi*, nici *încet*. Opera este vastă, masivă, opera sa este o *natură* inconfundabilă. [...] Rebreanu ne sugerează că pentru a fi prozator *trebuie să te chinuiești*, să iei și să reiei, la infinit, o frază care să fie simplă și să reproducă ritmul naturalului, în fine, îl citez — «la baza oricărei creații e un început de lume, un miracol»... Dar pentru ca acest miracol să se producă, trebuie să existe în primul rând un prozator care să găsească propozițiile simple, poate «gloduroase», dar precise ca și faptele pe care le relatează. Asta vrea să spună: o minte ageră și inspirată și o voință enormă de adevăr. Și încă un fapt, esențial: să existe capacitatea de a pune aceste fapte proaste, aceste lucruri de nimic într-un simbol existențial. Sunt însușiri pe care, în mod sigur, Rebreanu le-a avut și le-a cultivat cu osârdie, cu seriozitate, așa cum îi stă bine — ne-a avertizat, doar, el — unui ardelean. Dar și cu talent, cu un mare talent, în așa chip încât lăcomia de pământ a unui țăran tânăr să devină un fapt de existență reprezentativ. Sau oscilația morală a unui tânăr ofițer să capete dimensiunea unei drame existențiale majore... [...]

Mai produce, azi, asemenea surprize opera lui Rebreanu, așa *înceată* și *greoaie*, nespectaculoasă stilistic cum este ea? Produce, pentru că, deși realitățile pe care le-a descris Rebreanu nu mai există, rămâne tipologia pe care el a creat-o, rămâne tensiunea sufletelor obscure și sunt încă vii, esteticește, indivizii aceștia care se mișcă stângaci și merg cu hotărâre în calea destinului lor.

Ce este, în definitiv, un mare scriitor? Între multele răspunsuri posibile aleg unul: un mare prozator este acela care creează o lume în așa fel încât lumea să fie verosimilă și, după o vreme, să pară că nu opera imită lumea, ci invers: lumea realului imită opera literară. Cred că așa se întâmplă și cu *greoiul, încetul, bolovănosul* Liviu Rebreanu care se plânge tot timpul în caietele sale secrete că nu poate să scrie, că nu-i vin vorbele bune, în fine, că nu se așază cu bucurie la masa de lucru. «Creația e mai mult dureroasă decât agreabilă» — zice el. Naște greu, iar când naște e nemulțumit: «nimic nu mă mai satisface».

Scanned with OKEN Scanner

Exigență sau neîncredere în posibilitățile sale? Să spunem: o neîncredere exigentă, un chin metodic, un canon (în sens bisericesc) care permite apariția operei majore. Aceasta-i experiența lui Rebreanu și acesta-i modelul pe care el l-a adus pe urmele lui Slavici (care și acesta — se știe — se canonea cu *scrisa* lui!) în literatura română."

(Eugen Simion, *Prefață* la *Liviu Rebreanu, Opere*, I–III, colecția „Opere fundamentale", apărute sub egida Academiei Române, Editura Univers Enciclopedic, București 2001).

Bibliografie selectivă

E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, București, 1973.

Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura române între cele două războaie mondiale*, vol. I–II, Editura Minerva, București, 1972–1975.

Alexandru Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, Editura Univers, București, 1981.

Mircea Zaciu (coord.), Stancu Ilin, *Liviu Rebreanu după un veac*, Editura Dacia, Cluj–Napoca, 1985.

Niculae Gheran, *Rebreanu, amiaza unei vieți*, Editura Albatros, București, 1989.

Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. I–III, ediție coordonată de acad. Eugen Simion și îngrijită de Mircea Coloșenco și Ilderim Rebreanu (sub egida Academiei Române), Editura Univers Enciclopedic, București 2001.

Scanned with OKEN Scanner

CAMIL PETRESCU

DRAMA STENDHALIANĂ

Suflete tari

Abordarea textului

Această piesă, a cărei premieră a avut loc în 1925, are subtitlul „Nebunia lui Andrei Pietraru" și, după mărturisirea autorului ei, este o operă stendhaliană, deoarece dă replica autohtonă conflictului social și sentimental din romanul *Roșu și negru* de Stendhal. Chair în interiorul piesei de teatru eroina Ioana Boiu susține că modelul ei feminin, preluat din literatură, este însăși domnișoara de la Môle.

Protagonistul dramei, a cărei acțiune se petrece în 1913, este tânărul Andrei Pietraru, fiu de țăran care și-a abandonat studiile superioare, devenind bibliotecar în casa boierului multimilionar, Matei Boiu-Dorcani. Având studii istorice aprofundate, deși neterminate, Andrei Pietraru a ordonat colecțiile de documente din biblioteca acestei familii străvechi și nobile. Deși om inteligent, cultivat și ambițios, eroul și-a ratat o eventuală carieră universitară, preferând un post subaltern într-o familie boierească de viță veche. Relația dintre el și Matei Boiu este aceea dintre stăpânul absolut și un colaborator prețios, dar cu statut de subordonat. Andrei se îndrăgostește de fiica boierului care recunoaște că, timp de șase ani, nici n-a fost interesată să-l cunoască mai bine pe bibliotecarul casei. Mândră de originea ei nobilă, vanitoasă și elitistă, refuzându-și toți pretendenții de stirpe înaltă, Ioana îl consideră pe Andrei un servitor al familiei și îl ignoră. Denumită de cunoscuți cu apelativul „Jupânița", Ioana Boiu trăiește izolată în casa părintească, în universul lecturilor și în lumea ei de iluzii. Ea este curtată și de prințul Bazil Șerban, provenit dintr-o familie voievodală, pe care Andrei îl provoacă la duel. Ioana este aceea care îl convinge pe prinț că nu este de demnitatea lui să se lupte cu un ins ratat profesional, de origine umilă și „slujbaș" neînsemnat într-o casă boierească. Ca toate personajele camilpetresciene, Andrei Pietraru se autoiluzionează, trăind în mod absolut un sentiment de dragoste la care Ioana Boiu îi răspunde cu aroganță. Când va primi vizita unui consătean și prieten din copilărie, Culai Darie, Andrei refuză să-l urmeze spre a redeveni un om liber și stăpân pe sentimentele lui. Cu un gest îndrăzneț, o va cuceri temporar pe fiica boierului, dar aceasta îl abandonează crezând că a surprins o scenă tandră între omul iubit și servitoarea casei, Elena. Disprețuit de Ioana, Andrei încearcă să se sinucidă, dar ratează gestul expiatoriu.

Scanned with OKEN Scanner

La îndemnul lui Culai, va părăsi casa blestemată, probabil reformulându-și ulterior criteriile valorice ale existenței sale. La debutul piesei, dramaturgul îi face, într-o amplă didascalie, următorul portret fizic și moral: „Andrei, eroul celor ce se vor întâmpla, e un tânăr ca de treizeci de ani, înalt și *delicat* [s.n.], fără să fie slab. Păr castaniu, față palidă și ochi verzi-albaștri, foarte puternici, pătrunzători. Are figura obosită, de *om mistuit de o frământată viață interioară.* [s.n.] Fire bolnăvicios de impresionabilă, când prea timidă când excesiv de violentă. [...] Acum are în ținută ceva din neglijența *orgoliosilor învinși,* [s.n.] care nu mai iau seama de amănunte; [...] personajele prologului apar pe rând și fantomatic, de undeva din aer, cât mai dematerializate, căci nu sunt, în forma aceasta, decât *visurile* și *iluziile eroului,* [s.n.] lumea nu cum e, ci cum își închipuie el că este, adică pe dos decât în realitate, *ficțiuni elaborate, cărora el și-a adaptat lunatic existența...*" [s.n.] (Prologul actului I).

Andrei Pietraru comite **dubla eroare** de a se încrede atât în generozitatea aristocrației de sânge, cât și în noblețea celei de spirit. Își imaginează că bătrânul boier îl respectă ca pe un colaborator prețios și ca pe un egal în inteligență și cultură; speră ca, prin însușirile lui native și printr-o impetuoasă inițiativă erotică, să câștige inima mândrei urmașe a mai multor „logofeți și spătari". Ceea ce izbândește numai pentru scurt timp, căci disprețul cumulat al trufașei boieroaice și al bătrânului ei părinte, mândri deopotrivă de stirpea căreia îi aparțin, îl va trezi brutal la realitate. După moartea unicului fiu, decepționat că neamul lui se stinge, Matei Boiu vede salvarea în căsătoria fiicei sale cu Bazil Șerban, urmaș de voievod, pentru ca moștenitorii viitori să ducă „mai departe un neam de oameni care au stăpânit țara". Aventura fiicei sale cu bibliotecarul, om fără ascendență ilustră, fără avere, educație aleasă și fără o poziție socială în aristocrația vremii, i se pare o rătăcire înjositoare care zădărnicește planurile sale ambițioase. Pe Ioana o dă afară din încăperea unde are loc confruntarea dintre el, boierul de viță veche, și plebeul disprețuit, iar pe Andrei îl copleșește cu insulte, de la calificativul de „nebun", „vânător de zestre", „mișel", până la invective morale și fizice precum „descreierat", „ticălos", „nemernic", „mâinile dumitale scârboase", „mârșav". Abia în timpul cumplitei încleștări, eroul își regăsește forța să conteste „haita de strămoși" care, dincolo de timp, îl împiedică să fie el însuși.

Tot în didascalia inițială, dramaturgul îl prezintă pe eroul dramei sale, „personaj fără simțul realității". În încercarea disperată de a uita modelul feminin întruchipat de „Jupânița", Andrei Pietraru se logodește cu nepoata bogată a lui Șerban Saru-Sinești, fapt ce i-ar fi asigurat posibilitatea de a susține un doctorat la Jena și o catedră universitară rezervată la întoarcerea în țară. Desface însă logodna cu domnișoara Mărculescu din pasiunea închipuită pentru Ioana, deși aceasta îl ignoră în continuare și îl numește cu dispreț „un biet ratat". Culai Darie, consătean și vechi coleg de școală cu Andrei, privește lucid în sufletul prietenului său, intuind adevăratele motive ale eșecului înregistrat de acesta pe toate planurile: pe de o parte, casa boierească, cu atmosfera ei încremenită într-o epocă revolută l-a vlăguit și i-a comprimat avântul de a progresa; pe de altă parte, condiția plebeiană i-a creat un **complex de inferioritate** și i-a generat compensatoriu un **instinct de parvenire socială**: „E ceva în tine, nemăsuratul tău orgoliu, care ar fi iubit-o și fără s-o fi văzut vreodată... Cum iubesc fetele din provincie pe principele moștenitor... Robul din tine visează!"

Andrei recunoaște că este fascinat de tot ce o înconjoară pe tânăra și inaccesibila boieroaică, chiar și de excentricitățile care o metamorfozează în ochii lui într-un „exemplar unic". În evocarea personalității ei în fața lui Culai, eroul se proiectează pe sine ca un **personaj absent** din viața și din preocupările femeii mult râvnite: „E prea sus în mintea mea. [...] Am închis totul în mine... Adânc... Mi-am comprimat simțirea și gândurile... N-am ridicat ochii spre ea decât atunci când nu mă privea..."

Scanned with OKEN Scanner

Ioana Boiu-Dorcani intră tot în categoria „lunaticilor", a eroilor care, considerând prezentul meschin și nedemn, se refugiază într-un trecut glorios, pe care ar vrea cu orice preț să-l actualizeze. Când Andrei părăsește atitudinea umilă, nebărbătească, și are curajul s-o aștepte noaptea în iatacul ei, impunându-i voința lui de iubire, „Jupânița" îl acceptă pentru impetuoasa lui nesăbuință. Îl admiră, fără să-l iubească, în măsura în care îi lasă impresia descătușării unui suflet puternic. Îl sfătuiește să plece din casa lor, să lupte, să se afirme și chiar îi promite întreg sprijinul său: „Ești *dintre cei tari* [s.n.]... Voi căuta să compensez greșeala de a nu te fi apreciat la început..." Moștenitoarea unică a însemnatei familii boierești visează să reitereze gestul îndrăzneț al strămoașei Suzana Boiu, căreia îi și comandase o reproducere după tabloul votiv aflat la mănăstirea Știoava. Fiica unui mare „boier velit", vornicul Iordake Boiu, impresionată de „hirea și cutezanța" unui vestit haiduc prins și condamnat la moarte, a căzut la picioarele domnului și a cerut să-l ia de bărbat, ca să-l salveze „dupre obiceiul pământului". Urmașa acesteia dorește să se căsătorească și ea cu un om de origine modestă, cu elementara condiție de a întruchipa un bărbat puternic, voluntar, capabil de fapte însemnate: „ — Ascultă, dacă ai ști cum te vreau eu... totdeauna așa... crescut cum ai fost în noaptea aceea. O voință năvalnică, doborâtoare. (*Lipită de el*): Te vreau puternic, poruncitor. Trebuie să arăți în sfârșit de ce ești în stare. Să-i uimești pe toți... într-o zi!..." Când Andrei redevine șovăitor, amână momentul decisiv al confruntării cu stăpânul său, ezită s-o ceară pe Ioana de soție (conștient că Matei Boiu-Dorcani nu-l va accepta niciodată drept ginere), femeia ambițioasă și mândră îl disprețuiește din nou. Disperat că o pierde definitiv, eroul își trage un glonț în piept, care, din fericire, nu-i atinge inima. După ce medicul adus de prietenul credincios îi acordă îngrijirile necesare, Culai Darie îl convinge pe rănit să părăsească casa blestemată a iluziilor periculoase și, în calitate de personaj-raisonneur, îi dă replica decisivă femeii malefice: „— Ce mai vreți? Andrei *al dumneavoastră* [s.n.] a murit..."

ROMANUL ANALITIC – „DOSARUL DE EXISTENȚE"

Patul lui Procust

Abordarea textului

Cel de-al doilea roman al lui Camil Petrescu are aceeași tematică, dar a fost conceput într-o manieră narativă distinctă față de primul. Criticul literar Perpessicius (în *Mențiuni critice*) semnalează prezența acelorași motive romanești în care „frontul dragostei și al morții" se intersectează cu cel social și estetic, cele din urmă reprezentate prin imaginea artei, a politicii, a economiei și chiar a modei interbelice. Episoadele narate nu decurg unele dintr-altele, ci sunt juxtapuse, permițând curgerea firească a fluidului de amintiri aparținând unor personaje deosebite. Astfel, lecturând scrisorile adresate de Ladima Emiliei, Fred Vasilescu își amintește

Scanned with OKEN Scanner

de momente diferite din existența sa petrecute simultan cu cele evocate în epistole. Perspectiva unică din primul roman, aparținând lui Ștefan Gheorghidiu, este înlocuită cu puncte de vedere diferențiate, formulate de mai mulți naratori, care sunt: autorul însuși în calitate de anchetator și confident, doamna T. și Fred Vasilescu. Narațiunii explicite de la suprafața textului i se adaugă substanțialele glose din subsolurile paginilor, ce formează un roman aparte. Aceste digresiuni au rolul de a explica faptele narate și de a diversifica opiniile cititorilor asupra lor. Față de primul roman, se poate constata și o schimbare a structurii compoziționale. Astfel, romanul a fost conceput ca un document literar, ca un „dosar de existențe", nu ca o compoziție unitară. Sintagma „dosarului de existențe" aparține scriitorului francez André Gide, tot el formulând exigența ca prozatorul să-și noteze ideile într-un stil exact, sec, aproape de proces-verbal, pentru respectarea adevărului formulat sagace, fără nuanțe parazitar-retorice. Scriitorul-narator îi cere lui Fred Vasilescu să povestească „net, la întâmplare, totul", respectând ideea de confesiune directă și autentică. În dubla sa calitate, de anchetator și duhovnic al conștiințelor și al trăirilor personajelor, scriitorul apreciază că „dosarele de existență" nu pot aparține oricui, ci numai unor indivizi superiori intelectualicește, capabili să reflecteze asupra semnificațiilor desprinse din concretul vieții, pe care să le răsfrângă în conștiința proprie. Scriitorul modernist este promotorul conceptului estetic de **autenticitate** (îmbrățișat cu entuziasm de tinerii autori din generația anilor'30 — Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Emil Cioran, Constantin Noica), principiu conform căruia sinceritatea mărturisirii este o condiție *sine qua non* a credibilității unui creator de literatură; totuși, ea nu e suficientă, așa cum îi demonstrează naratorul-martor într-o „notă de subsol" d-nei T., a cărei bogăție sufletească merită să fie cunoscută, deoarece trebuie să scrie numai aceia care au o variată și amplă experiență lăuntrică și fac dovada „unei înfloriri a sensibilității lor" în măsură să atragă atenția publicului cititor.

Așadar, în *Patul lui Procust* există **trei voci narative**, care își comunică experiențele existențiale și fac observații asupra lor la persoana întâi: Maria T. Mănescu se confesează în cele trei scrisori alcătuind un prim roman epistolar; Fred Vasilescu se dezvăluie în caietele ce formează jurnalul intim trimis scriitorului care îl va încredința, după moartea eroului, iubitei sale. Același personaj masculin își revelă personalitatea și în mod indirect, corelând episoade ale vieții în cuplu (alături de doamna T.) cu întâmplări aflate din cel de-al doilea roman epistolar, dezvăluind iubirea lui Ladima pentru actrița Emilia Răchitaru; naratorul însuși, în calitate de personaj în text, unifică, comentează și interpretează mărturisirile celorlalte două personaje. Faptul că perspectiva unică și subiectivă a eroului din primul roman a fost înlocuită de o perspectivă multiplă și mai obiectivă asupra întâmplărilor, le relativizează și permite cititorilor o imagine mai complexă în privința evenimentelor și a personajelor. Conceptul de **relativizare a punctului de vedere narativ**, exprimat într-un text prin intermediul mai multor eroi, îi aparține lui Marcel Proust, care opinează că orice fapt poate fi adevărat, dacă este judecat dintr-un anumit unghi. Astfel, ziaristul și poetul George Demetru Ladima poate fi privit și din perspectiva lui Fred Vasilescu, din aceea a doamnei T., a lui Nae Gheorghidiu, a surorilor Emilia și Valeria Răchitaru, a prietenilor lui, ori din perspectiva anchetatorului morții sale; doamna T. este iubită atât de fostul ei adorator din adolescență, obscurul ziarist D., de Fred Vasilescu, de primul ei soț (care este doar menționat în text), și chiar de Ladima care se sinucide, lăsându-i o impresionantă scrisoare de dragoste; Emilia Răchitaru este o demimondenă, o actriță mediocră, „o prostituată cu tarif fix" din perspectiva lui Fred, dar este iubită cu naivitate și respect de către Ladima, care se sinucide când constată eșecul tuturor iluziilor sale.

Dacă în primul roman narațiunea se întoarce din prezentul desfășurat pe front în trecutul sentimental și este dezvoltată pe o direcție liniară a evoluției acțiunilor în timp, al doilea roman

Scanned with OKEN Scanner

camilpetrescian distruge intenționat orice formă de succesiune cronologică și orice prezentare temporală gradată. Prozatorul folosește **tehnica parataxei**, a juxtapunerii, a alăturării episoadelor narative, care sunt legate numai prin faptul că sunt evocate de către aceleași personaje. Tudor Vianu, în *Arta prozatorilor români*, explică astfel modernitatea tehnicii narative camilpetresciene: „Autorul pare a ști că ceea ce numim «adevărat» este întotdeauna produsul unui singur punct de vedere și că singura putință de a ne salva oarecum din relativismul fatal al conștiinței este aceea de a înmulți perspectivele în jurul aceluiași obiect." Relativitatea asupra imaginii iubirii este mai profundă în acest roman decât în primul, unde cuplul Ștefan—Ela a avut doar un scurt răgaz (o perioadă de doi ani), în care iluzia iubirii absolute a fost posibilă. În *Patul lui Procust*, cuplurile sentimentale se intersectează în mod dureros, procedeu folosit ulterior și de Hortensia Papadat-Bengescu. Cititorul poate fi uimit de faptul că Fred, deși iubește o femeie superioară ca doamna T., întreține relații intime cu o actriță, femeie prostituată, mediocră intelectual, vulgară și pe care o disprețuiește; aceeași uluire o produce și capacitatea de autoiluzionare a lui Ladima în privința Emiliei, mai ales atunci când lectorul ia cunoștință de iubirea ascunsă a lui Ladima pentru doamna T.; neobișnuit de crude rămân și confesiunile erotice de la debutul romanului, în care doamna T. se oferă din milă unui bărbat pe care îl detestă. Romanul dezvăluie mai ales drama acestui tip de personaj inadaptabil, condamnat la eșec de mediocritatea societății în care trăiește. Ladima este poetul neînțeles, ziaristul manevrat de oameni politici abili, bărbatul nealterat sufletește, expus jignirilor grosolane ale Emiliei, îndrăgostitul idealist și neîmplinit, eroul solitar ai cărui prieteni nu izbutesc să-i redea încrederea în sine, în valoarea lui umană, nici în calitatea de artist. Însăși scrisoarea către d-na T. este o formă de idealitate, căci eroul n-a cunoscut-o în profunzime, ci doar a admirat-o. Superba epistolă poate fi și o revanșă mentală a dorinței de a-și recupera respectul de sine, când Ladima conștientizează grava mistificare a condiției reale a Emiliei (în fapt, o femeie decăzută). Toate cuplurile sentimentale, amicale sau politice sunt trecute lucid prin patul procustian, fiind evidențiate neconcordanțele sau chiar antitezele dintre indivizii care le alcătuiesc. Perpessicius (în volumul critic deja menționat), formulează interpretarea mitologică a titlului romanului: [...] „asemeni lui Theseu, romancierul nostru posedă inițierea daedalică, siguranța de a trece dintr-un plan într-altul al labirintului său arhitectonic, și, tot ca Theseu, care îi veni de hac tâlharului de Procust cu propriu-i instrument de tortură, domnul Camil Petrescu cunoaște toate tainele acestui torment [chin, n.n.] modern care este iubirea, la care își supune și victimele și tâlharul."

În centrul lumii imaginate de autorul modernist, în roman, ca și în teatru, stă **eroul inadaptat**, prizonier al **mitului conștiinței ca reprezentare subiectivă exemplară**, fie că se numește Ștefan Gheorghidiu, George Demetru Ladima sau Fred Vasilescu. Pe cel dintâi îl salvează experiența-limită a războiului, care-l obligă să-și depășească eșecul conjugal; ceilalți se sinucid, din rațiuni imediate diferite, însă și dintr-o nepotrivire comună la rigiditatea și la falsitatea canoanelor impuse de lumea în care viețuiesc. Întinși deopotrivă în patul procustian al convențiilor sentimentale, sociale, profesionale sau artistice, personajele nu rezistă, resorturile lor intime cedează și anulează conștiința tragică a erorilor individuale prin moarte. Deosebirile dintre tiparele existențiale în care eroii scriitorului evoluează nu contează, de vreme ce structura lor psihomentală este similară: Ștefan Gheorghidiu era fiul unui profesor de filosofie care trăiește și moare sărac și necunoscut. Urmașul său prețuiește tot disciplinele abstracte ale minții (filosofia și matematica), ignorând arivismul și parvenirea socio-profesională. Chiar după moștenirea averii de la unchiul Tache, nepotul nu-și abandonează principiile, noul statut social influențând-o îndeosebi pe Ela, soția sa; Fred, fiul omului de afaceri, multimilionar,

Scanned with OKEN Scanner

Tănase Vasilescu-Lumânăraru, este bogat, monden, elegant, sportiv, pasionat de aeronautică, bărbat seducător cu aplomb și succes la femei; George Demetru Ladima ilustrează drama intelectualului marginalizat, poet talentat, însă ignorat într-o societate mercantilă și cinică, jurnalist înzestrat cu nerv și condei, dar care nu poate scrie convingător decât despre ceea ce gândește cu adevărat, așa cum îi mărturisește și Gelu Ruscanu lui Praida (în *Jocul ielelor*). Când patronii financiari și politici (Tănase Vasilescu-Lumânăraru și Nae Gheorghidiu) îi cer să-și modereze atacurile în presă împotriva adversarilor (ca urmare a schimbărilor intereselor economice și a celor survenite în plan politic), Ladima, decepționat și incapabil să scrie la comandă ca orice servil condeier, își depune demisia. Este atât de sărac, încât, îmbolnăvindu-se, acceptă să fie îngrijit, din caritate, de sora Emiliei, Valeria. Spirit introvertit, sobru, nu suportă mondenitățile, pare demodat și ridicol în compania elegantului Fred Vasilescu, dar nu ezită să-i facă acestuia o aspră observație când, din ignoranță, își permite să-l dea ca exemplu de prost gust vestimentar, pe un mare poet german, aflat tocmai atunci în același restaurant cu ei. În dragoste, se manifestă ca un timid ale cărui efuziuni interioare sunt exteriorizate mai ales epistolar, are un comportament delicat și naiv (o sfătuiește pe Emy să nu-și compromită reputația în petreceri deșănțate, așa cum o surprinde el o dată), face sacrificii pe care femeia vulgară și fără bun simț le ignoră, ori pur și simplu nu le înțelege.

Toți cei trei eroi camilpetrescieni nu-și găsesc locul în lumea reală și se simt profund nefericiți, obligați să opună mereu „valorilor semnificației" (în care cred cu tărie) „valorile simplu trăite", care tind să le acopere pe cele dintâi. Naturi reflexive, disociative până la exagerare, orgolioase chiar și în înfrângeri, interiorizate (raportează totul la instanța supremă a conștiinței infailibile), sensibile la jigniri și la ridicol, personajele masculine ale prozatorului nu suportă dezamăgirile, eșecurile care le contrazic judecățile formulate aprioric, și rămân etern neadaptate realității. În dragoste, reacționează ușor diferit, în funcție de personalitatea distinctă a femeii care le marchează existența, dar în esență au aceeași concepție despre rolul feminității ideale în viața bărbatului: Ștefan Gheorghidiu se îndrăgostește, impresionat mai ales de frumusețea unei studente, care-l admiră fățiș, măgulit de preferința pe care i-o arată și stimulat de invidia colegilor săi de facultate. Când are impresia, după doi ani de căsnicie, că Ela îl înșeală și că a devenit un alt om, o respinge categoric, cu aceeași fervoare cu care imaginase absolutul sentimental construit la debutul relației lor: „Printr-o ironie dureroasă, eu descopeream acum, treptat, sub o madonă crezută autentică, originalul: un peisaj și un cap străin și vulgar"; tot astfel reacționează Gelu Ruscanu când îi reproșează Mariei Sinești (fosta lui amantă, care-l decepționase) că, prin comportamentul ei nedemn și ambiguu, alterase imaginea perfectă de la începutul idilei lor: „O iubire adevărată înseamnă să nu poți gândi contrariul ei"; Fred Vasilescu se teme de o mare iubire și o părăsește aparent fără motiv pe d-na T. De fapt, el recunoaște tacit că este o femeie superioară, ale cărei însușiri de excepție (inteligență cultivată, abilitate în afaceri, gust, eleganță, farmec, senzualitate copleșitoare) îl seduc cu adevărat, dar în același timp îl înspăimântă pe măsură ce-și pierde libertatea de spirit și voința de a mai încerca și alte experiențe sentimentale; Ladima rămâne cel mai exaltat dintre ei, capabil de efuziuni spontane, credul și bănuitor deopotrivă, aproape copilăros când îi trimite femeii considerate un suflet-pereche o scrisoare formată exclusiv din numele ei, reluat la nesfârșit precum cel al unei zeități adorate. Trăirea în intelect și cea prin simțuri sunt dihotomice și eroii nu sunt în stare să creeze o punte de legătură între ele. Forța de autosugestie mentală și mistificarea datorată freneziei simțurilor sunt deopotrivă generatoare de iluzii. Fred rămâne perplex, când, într-o după-amiază toridă de august, citește în patul curtezanei Emilia Răchitaru scrisorile pătimaș-inocente adresate de Ladima acestei femei ușoare, pe care iubirea lui o înalță pe un piedestal nemeritat.

Scanned with OKEN Scanner

Deși criticii consideră (în majoritatea lor) că o eroare atât de grosolană este neverosimilă, judecata lor estetică și umană nu ține suficient cont de tipologia personajelor camilpetresciene: acestea gândesc în chip cerebral o iubire, nu se implică afectiv prin asumarea desfășurării ei, iar fervoarea trăirii înseamnă **transfigurare în forme sensibile a unei idei**, nicidecum participarea afectivă la un sentiment copleșitor. În cazul nici unui erou afecțiunea erotică nu anulează forța lucidă a conștiinței care analizează tot ceea ce se întâmplă. Tudor Vianu opinează că pasiunea — în viziunea scriitorului — este resimțită și înfățișată în stil cartezian, în sensul analizei limpezi realizate de moraliștii clasici: „Sentimentele nu ne sunt prezentate apoi de Camil Petrescu ca explozii iraționale ale sufletului, ci drept consecințe ale unor acte de reprezentare și de judecată" (*Arta prozatorilor români*).

Portretul sintetic al personajelor autorului de literatură subiectivă ar reuni două categorii de trăsături generice, și anume: **ideologice** (intelectualismul, elitismul, subiectivitatea, idealitatea, necesitatea introspectivă) și **morale** (vanitatea, narcisimul, individualismul, caracterul introvertit și solitar, inadaptabilitatea). Ideologia eroilor culminează cu **vocația absolutului**, iar morala lor îi conduce la **absența pasionalității** și la eșecul cuplurilor. Spirite curioase de noi experimente, dornice să se verifice pe sine, sfâșiate de incertitudini intrinsece naturii lor sufletești neliniștite, eroii nu sunt capabili să se dăruiască în dragoste și nu se abandonează pasiunii incontrolabile cu mijloacele rațiunii. Lucizi până la autodevorare, ei sunt mai preocupați de revelațiile proprii răsfrânte în conștiință decât de trăirile simultane în cuplu, care să le asigure comuniunea erotică cu partenera aleasă. Valorifică pentru îmbogățirea sinelui **iubirea-experiment** și nu au structură interioară necesară implicării într-o pasiune adevărată, fiindcă ei nu se pot dărui sufletește celuilalt. Ființa pe care doar își închipuie că o iubesc nu este cea reală, ci întruchiparea unei imagini perfecte, proiectate ca o „monadă" leibnitziană. Cei ce nu pot concepe **alteritatea** (răsfrângerea într-un eu distinct) nu cunosc fuziunea cu lumea celuilalt, nu se revelează unul altuia prin cunoașterea pasională, nu pot împlini reflecția lui Leibnitz: „Dragostea înseamnă a te bucura de fericirea altuia". Dăruirea de sine (care le rămâne necunoscută eroilor din teatrul și proza lui Camil Petrescu) implică suferința în dragoste (pe care aceștia o consideră o infirmitate sufletească) și proba sacrificiului. Devoțiunea în iubire anihilează orgoliul exacerbat, egoismul individual, rațiunea care ucide cu logica sa implacabilă elanul pasional. Iubirea împărtășită unește cuplul până la **identificare** și reface mitul pierdut al Androginului, făptura perfectă în care bărbatul și femeia s-au îngemănat.

▲ Repere critice actuale

[...] „Cu *Patul lui Procust*, romancierul a căutat (faptul sare în ochi) să găsească o soluție narativă care să-i ofere posibilitatea de a expune nu numai interioritatea povestitorului, ci și pe cea altor personaje, respectând, totuși, principiul *autenticității*. Nevoia a resimțit-o, fără îndoială, dintr-un instinct scriitoricesc puternic. Narațiunea la persoana întâi e amenințată de monotonie, riscă să-l plictisească pe cititor care, întâlnind într-o carte diverse figuri, are curiozitatea să cunoască și ce gândesc ele. Probabil și-a spus aici un cuvânt și dramaturgul din Camil Petrescu, înclinat să acorde dreptul la autoexpunere oricui intră pe scenă. Respectarea principiului autenticității reclama în acest caz două lucruri:

a) Fiecare erou care obține dreptul să nareze în roman, trebuie să păstreze unicitatea perspectivei, adică să comunice doar conținutul strict al conștiinței sale, să producă un *discurs*.

b) E absolut necesar să existe o cale firească de asamblare a tuturor acestor relatări

Scanned with OKEN Scanner

la persoana întâi cu povestitori diferiți. Mai mult, se impune ca ele să devină accesibile cititorului, iarăși într-un chip explicabil, natural, fără nici o convenție literară.

Ambelor probleme, «romanul de scrisori» le găsise o soluție cu două secole înainte. Dezavantajele lui erau însă că obliga narațiunea să intre mereu într-o formă prea rigidă, cea epistolară (o scrisoare nu poate depăși normal o anumită lungime rezonabilă, fără a-și pierde caracterul, presupune apoi un protocol inevitabil). Pe de altă parte, povestirea acțiunilor săvârșite de personaje nu are cum reieși firesc dintr-o strictă corespondență și trebuie realizată prin niște artificii narative, adesea perceptibile și supărătoare. [...]

Cum putea evita un roman modern dezavantajele acestea? Camil Petrescu adaugă narațiunii la persoana întâi, pe lângă forma scrisorilor, și o lungă confesiune care să le înglobeze. Înlocuiește și procedeul convențional, destinat a arăta cum a ajuns un asemenea text în posesia autorului (l-a găsit întâmplător sau i-a fost lăsat prin dispoziții testamentare și e publicat acum ca să repare o nedreptate etc.). Fred Vasilescu și-a redactat confesiunea la cererea scriitorului spre a-i furniza «material» în vederea eventualului roman care ar putea ieși din faptele povestite. Autorul o alătură scrisorilor D-nei T. și, adăugând niște note copioase personale precum și diverse piese documentare, alcătuiește un *dosar de existențe*. [...]

«Autorul» din *Patul lui Procust* pune dânsul singur în mișcare întreaga mașinărie care duce la alcătuirea «dosarului de existențe». Pentru a obține piesele lui principale, folosește diverse stratageme, are o contribuție activă, substanțială. Extrage scrisorile D-nei T. dintr-o corespondență privată, adăugându-le pe acelea care conțin un «secret». Desfășoară apoi o operație detectivistă spre a afla cine e misteriosul XXX și manevrează astfel lucrurile, încât ajunge să-i câștige amiciția. Profitând de ea, recurge la un «truc», menit să-l tragă de limbă pe diplomatul aviator în privința D-nei T. În sfârșit, după ce acesta piere, îi dă D-nei T. confesiunea lui, înregistrând efectul unui asemenea gest. Fără intervențiile «autorului», alcătuirea «dosarului de existențe» n-ar fi fost niciodată posibilă. Să nu uităm că, pe lângă numeroasele note și piese documentare adăugate, lui îi datorăm «al doilea epilog», în absența căruia povestea amorului D-nei T. rămânea neîncheiată, deoarece Fred istorisise până la capăt numai iubirea nenorocitului Ladima.

Dobândind statutul unui veritabil personaj literar, «autorul» își poate permite să circule printre eroii romanului, nelezând nicăieri senzația de autenticitate a relațiilor sale cu ei."

(Ovid S. Crohmălniceanu, *Naratologie cu Camil Petrescu*, în *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Editura Cartea Românească, București, 1984).

Bibliografie selectivă

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, Editura Minerva, București, 1982.

Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Editura Minerva, București, 1972.

Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 1978.

Irina Petraș, *Proza lui Camil Petrescu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

Al. Călinescu, *Biblioteci deschise*, Editura Cartea Românească, București, 1986.

Scanned with OKEN Scanner

E. LOVINESCU

Istoria literaturii române contemporane

SĂMĂNĂTORISMUL MOLDOVEAN: 1. Mihail Sadoveanu. Atmosfera generală a epocei: Critica d-lui H. Sanielevici. 2.Critica d-lui G. Ibrăileanu. 3. Aparenta evoluție de la romantism la naturalism. 4. Materialismul, senzualismul — primul aspect al operei. 5. Materialismul liric, formula literaturii scriitorului; duioșia, caracterul specific. 6. „Categoria estetică" a lirismului și a duioșiei. 7. Sămănătorism ori poporanism? 8. Paseism și evocare. 9. Estompa psihologică. 10. Insuficiența romanelor scriitorului: tipul învinsului și tipul parvenitului. 11. Poezia naturii.

[...] „Realitatea" spre care s-a îndreptat povestitorul, după prima lui reculegere din epica populară, e scoasă, într-adevăr, dintr-o lume de instincte și dintr-un joc de forțe materiale: dragostea privită în latura ei fizică și, natural, adulteră, pe de o parte, iar pe de alta, beția; dezorganizarea sufletească, bătaia și omorul, consecințele firești ale acestor postulate. Revărsarea de forță fizică, brutală, animalică, mai ales în prima fază a activității scriitorului, a impresionat întru atât pe unii critici, încât i-a făcut să întocmească, cum știm, tablouri sinoptice de fapte aplicabile tuturor scriitorilor; ciclul „beție, adulter, omor", ar putea, în adevăr, constitui definiția însăși a teatrului shakespearian. Problema nu se pune, deci, pe subiecte, după cum nu se pune nici pe „atitudinea" scriitorului față de dânsele, asupra căreia a insistat critica poporanistă, ci pe expresia artistică și pe valoarea de realizare a oricărui subiect: iată deosebirea între Macbeth și Petrea Străinul, cu indiferență asupra atitudinii scriitorilor. Se bate, se bea și se iubește, la d. Sadoveanu ca la mulți alți scriitori; deosebirea nu stă nici chiar în exces, ci în planul pur fizic și senzațional, în care se desăvârșesc toate aceste descărcări pasionale; nu crimele lui Macbeth interesează esteticește, ci unghiul spiritual sub care sunt văzute, procesul psihologic ce le precedă și le urmează. Drama sufletească fără de care crima n-ar avea decât valoarea faptului divers. La povestitorul moldovean se bate și se bea de se stinge, cu automatismul faptului divers. [...]

Concepută ca o forță fatală sau numai ca o forță normală într-un joc mai variat de sentimente, iubirea e privită numai în senzualismul ei și e zugrăvită numai în aspectul ei fizic. Neîndoioasă și aplicabilă, fără excepție, întregii literaturi a povestitorului moldovean, constatarea se încadrează în însăși personalitatea lui; după cum toate conflictele materiale se rezolvă în bătaie sau omor, conflictele sufletești se rezolvă în posesiune. Temperamentul sanguin și

Scanned with OKEN Scanner

lipsit de idealitate al scriitorului, ca și lumea frustă în care se petrece acțiunea nuvelelor sale, nu-i îngăduiau, dealtfel, decât o astfel de iubire fără complicații sentimentale și fără conflicte psihologice. „Brațele lui tremurau ca niște coarde de oțel. Ana se lăsă moale și tăcută" — iată formula tip, cu variațiuni nenumărate, a tuturor scenelor de dragoste ale scriitorului. [...] Circuitul pasional e scurt, și din insuficiența preparației psihologice ne explicăm abundența acelor posesiuni rurale, provocate de o întâlnire, fără alte explicații și pregătiri; tot din această insuficiență, ne explicăm și preferința față de aventurile amoroase ale tânărului boier cu vreo fată de țăran, de pândar sau de morar, și apoi descrierea dramei ieșită dintr-o împerechere atât de nepotrivită oricărei dezvoltări psihologice, dar proprie scenelor senzuale. Tratată de atâtea ori, tema a fost reluată și acum, în urmă, cu o amploare de roman în **Venea o moară pe Siret**, *prin zugrăvirea pasiunii boierului Alexandru Filoti Buciumanul pentru Anuța, fata morarului Chirilă. Dintr-o desăvârșită deosebire de structură sufletească, nimic alta decât senzualitatea nu putea lega pe bătrânul boier de Anuța, chiar devenită m-lle Anette, după cum nimic alta decât senzualitatea nu-l poate lega nici pe tânărul Costi Filoti de aceeași Anuță. Contactul și, deci, și conflictul psihologic nu poate avea loc decât între ființe de situație, de mediu și de cultură mai mult sau mai puțin identice. Afirmația e și mai evidentă prin faptul că scriitorul nu ne pune față în față pe bătrânul boier cu Anuța. Lipsa oricărei aprofundări psihologice și, prin urmare, reducerea iubirii la notarea amănuntelor senzuale au determinat, așadar, preferința povestitorului pentru zugrăvirea acelor conflicte amoroase atât de disparate; o scurtă întâlnire, o bruscă răscoală pasională, o scurtă idilă, în care natura își împrumută eternele acorduri, apoi părăsirea urmată de dramă. Ce poate spune tânărul boier Chivei, fata pușcașului Marin, nu are nici o însemnătate. E de ajuns că „focul tinereții îi năvălise și cu ochii închiși se lăsa ca într-o prăpastie". Și dacă în această dezlănțuire pasională se mai adaugă și teama de pușcașul Marin, care își omorâse nevasta surprinsă și a cărui amenințare planează și acum, senzualismul se mărește, amestecându-se cu spaima, cu fatalitatea ce pândește. Pentru astfel de îmbinări, scriitorul are resurse; notația caldă, plastică, viguroasă, reține, astfel, pe cititor în cercul de foc al descărcărilor pasionale.*

[...] Contradicția aparentă a scriitorului stă în caracteristica talentului său de a poetiza materia, așadar, într-un „materialism liric" ce constă în exaltarea forțelor primare, învăluită totuși în sentimentul definitiv al caducității universale și al ireversibilității. Toți criticii au semnalat, de altfel, de la început, prezența duioșiei, ca o notă temperamentală, fără a ajunge însă la aceleași concluzii. În problema atât de discutată a **specificului național**, *în care chiar materialul și decorul artistic au fost considerate uneori drept caractere specifice și în care mai totul e nesigur și contradictoriu, nu există o bază de discuție mai pozitivă ca* **duioșia**, *privită ca o notă dominantă a psihei moldovene. Cum nu e de proveniență latină și ar fi primejdios s-o raportăm la moștenirea tracă, adică la necunoscut, e mai firesc să vedem într-însa expresia influenței slave, care ne-ar explica și intensitatea ei la aproape toți scriitorii moldoveni, de la Miron Costin, cu considerațiile lui filosofice asupra „deșertăciunii" și până la povestitorii sămănătoriști; izvorâtă din conștiința vremelniciei și ireversibilității lumii, ea duce la lipsă de reacțiune și la dezarmare față de evenimente și întoarce sufletul la contemplativitate și poezie. —* **Labilia!** *Și dacă toate se scurg și tot ce strălucește de seva vieții și se răsfață la soare va pieri pentru totdeauna, la ce servesc rezistența, reacțiunea, lupta? Deasupra pulberii de stele căzătoare nu poate înflori decât regretul, mila față de piericiune, condiția însăși a oricărei existențe. Notă comună întregii literaturi moldovenești, expresie a psihei colective, duioșia este, cu deosebire, elementul caracteristic al literaturii d-lui Sadoveanu, al cărui „specific" nu trebuie, așadar, căutat în materialul uman folosit, nici în cadrul naturii, ci în atitudinea contemplativă de regret și în*

Scanned with OKEN Scanner

lipsa de reacțiune. Peste elementele materiale ale operei sale, peste senzaționalismul brutal și sanguin al multora dintre povestiri, scriitorul a aruncat vălul de poezie al duioșiei, reușind, astfel, să transceandă și să spiritualizeze materia, îndepărtând-o într-o lume străvezie de umbre poetice...

[...] Cazul scriitorului moldovean ne oferă încă o dată prilejul distincțiunii categoriei estetice de categoria etnicului. Recunoașterea valorii poetice a operei povestitorului nu înseamnă recunoașterea unei superiorități, ci, dimpotrivă, numai clasarea ei într-un gen cu alte legi interioare; prin însăși această calitate și eminentă în sine și specific națională, opera scriitorului moldovean se exclude din domeniul creației epice pentru a se fixa în domeniu creației lirice. [...] Cum sensul evoluției literaturii epice este în direcția obiectivării, materialismul liric nu poate fi decât un punct de plecare și nicidecum unul de ajungere, așa că, deși îi recunoaștem scriitorului superioritatea poetică și mai ales caracterul de specificitate națională și stilistică, nu-i recunoaștem, totuși, un primat estetic. Merit esențial al scriitorului, privit în categoria epică, lirismul constituie, dimpotrivă, o inferioritate. Deficitul literaturii scriitorului moldovean nu stă, așadar, în prezența unui material amorf, brutal sau vulgar, pe care abia îl mai pot salva lirismul și duioșia față de ireversibilitatea cosmică, ci din contră în insuficiența acestui material, pe care, în loc de a-l organiza și fixa în raporturile lui obiective, scriitorul îl evocă printr-o interpretare poetică — deficit ce-l încadrează în literatura lirică, literatură specific moldoveană.

[...] La capătul acestui studiu nu putem să nu amintim și de rolul covârșitor pe care-l are natura în opera povestitorului moldovean, rol ce ne împrospătează apologul lui Emerson: ca să-și cioplească grinda, lemnarul n-o așează deasupra capului, ci și-o fixează sub picioare, pe pământ, așa că cioplirea nu e numai rezultatul muncii lui musculare, ci și al gravitației universale și al pământului întreg. La fel, rezonanța operei povestitorului este crescută prin convergența întregii naturi; la nici unul dintre povestitorii noștri legătura dintre natură și om și condiționarea lor reciprocă nu ajunge la o fuziune atât de intimă. E neîndoios că în d. Sadoveanu avem un mare poet al naturii românești și că în literatura sa găsim cele mai fluide descrieri ale peisajului de șes al nordului Moldovei; dar dacă ne oprim la sensul adânc al acestei influențe covârșitoare a naturii asupra omului, nu putem să nu recunoaștem în ea încă o expresie a primitivității, întrucât, fără intenția paradoxului, mersul civilizației se înseamnă prin descătușarea omului de sub dependența naturii. (*Evoluția „prozei literare"*, Cap. III, *Sămănătorismul moldovean. Mihail Sadoveanu*)

Abordarea textului

O primă observație (valabilă pentru toate textele din care se compune *Istoria...*) vizează titlul și subtitlurile textului, care arată cât de bine este structurat comentariul dedicat prozatorului. Ele constituie un rezumat al rezultatelor lecturii și al interpretării, fixat în formule lapidare din care se înțelege cu claritate care ar fi ansamblul de trăsături definitorii ale operei lui Sadoveanu.

Acest „rezumat" conține însă și liniile unei strategii cu care criticul se pregătește să abordeze opera. Din ea nu lipsește referirea la atmosfera generală a epocii, redusă însă, semnificativ,

Scanned with OKEN Scanner

la opiniile critice emise în favoarea scriitorului. Nu întâmplător, ele vin din partea criticilor tradiționaliști. Rezultă de aici că, prin raportarea la opera acestui scriitor, criticul are intenția de a combate o ideologie și de a o impune pe aceea în care crede și pe care o susține.

Convingerile lui Lovinescu despre proză sunt puternice și clare. Proză modernistă înseamnă **citadinism, obiectivitate, eliminarea lirismului** (prin care înțelege și atitudinea expresă a prozatorului față de evenimentele epice și de personaje — trăsătură a literaturii sămănătoriste-poporaniste).

Inevitabil, aceste convingeri devin criterii de valorizare. Atent să impună o direcție (sensul dezvoltării prozei este de la rural la urban și de la subiectiv la obiectiv, spune el), atenția îi devine exclusivă și criticul nu mai poate admite, între regulile genului, altele decât cele care indică direcția acțiunii sale.

Așezată de la început în câmpul acestor linii strategice, creația sadoveniană pare calificată înaintea judecății. Sentința vine, într-adevăr, în sensul bănuit, dar nu înainte ca interpretul să facă dovada că a citit cu atenție textele pe care le analizează.

Câteva propoziții din text lasă loc bănuielii că Lovinescu nu prea agreează literatura rurală și personajul-țăran. E sensul pe care îl poate avea un enunț de felul următor: „Dintr-o desăvârșită deosebire de structură sufletească, nimic alta decât senzualitatea nu putea lega pe bătrânul boier de Anuța, chiar devenită m-lle Anette, după cum nimic alta decât senzualitatea nu-l poate lega nici pe tânărul Costi Filoti de aceeași Anuță. Contactul și, deci, și conflictul psihologic nu poate avea loc decât între ființe de situație, de mediu și de cultură mai mult sau mai puțin identice." În alt loc, dar cu aceleași înțelesuri, criticul se referă la „lumea frustă" care n-ar îngădui decât o iubire pe măsură, în rezolvarea sumară a instinctelor, ca în acest fragment: „Temperamentul sanguin și lipsit de idealitate al scriitorului, ca și lumea frustă în care se petrece acțiunea nuvelelor sale, nu-i îngăduiau, dealtfel, decât o astfel de iubire fără complicații sentimentale și fără conflicte psihologice."

Pe de altă parte, caracterul subiectiv al celor mai multe povestiri sadoveniene, majoritatea desfășurate în modul discursului narativ la persoana întâi, iese din exigențele criticului care a decretat definitiv că adevăratul mers evolutiv al prozei este spre obiectivitate. În sfârșit, lirismul, cu alte cuvinte, în cazul dat, atitudinea explicită (ceea ce la Sadoveanu nu se petrece prea des) sau numai implicită față de obiectul epicii, scoate proza scriitorului din zona exigențelor lovinesciene.

În spiritul demonstrației că universul sadovenian este limitat la câteva problematici rudimentare — beții, bătăi, amoruri elementare desfășurate exclusiv în latura lor fizică — criticul citează un număr relativ mare de exemple pentru a-și întemeia opiniile pe un inventar cât mai bogat. La toate acuză lipsa de „preparație psihologică", explozia instinctelor în actul posesiei și, desigur, absența vreunei complicații interioare, sau a vreunei trăiri elevate.

Citările sunt uneori tendențioase, alteori inadecvate. Pe lângă exemplele care îl pot contrazice, criticul trece neatent, ca în cazul acestui fragment, pe care îl citează, totuși: „Ochii lui Petrea se umplură de foc. În sufletul lui, gemând, mărturisirea, vorba mare, născu, izvorî din ochii înfrigurați; buzele tremurară, purtate de un freamăt dureros — dar vorba rămase în adâncuri, se stinse". E vorba de Petrea Străinul, întors după multă vreme să-și vadă iubita, acum măritată, care nu-l mai recunoaște. Cumpăna interioară a bărbatului, care ucide în el dorința de a se face știut, nu trimite nici un semnal psihologic criticului.

Adevărul este că Sadoveanu nu are spirit analitic. Iubirile mistuitoare ale eroilor săi nu indică, însă, nici primitivism erotic, iar, în ce privește prezentarea lor, cu atât mai puțin estetică.

Scanned with OKEN Scanner

Există aproape totdeauna în povestirile sale un mod abil de a sugera o interioritate, poate nu foarte complexă, dar, în orice caz, autentică.

Intuiția lui E. Lovinescu nu poate fi, desigur, pusă la îndoială. Cu atât mai puțin onestitatea lui. Dacă astfel de cecități (orbiri) există, totuși, iar criticul operează uneori cu măsuri rigide, e de căutat o explicație în altă parte. E posibil ca ea să se afle în prea marea, poate chiar obsesiva dorință de a da alt curs literaturii române. Erorile, însă, oricâte și oricare le-ar fi natura, nu însumează, totuși, o imagine negativă a prozatorului. La urma urmei, criticul nu îi contestă talentul, ci viziunea și procedeele neconforme cu exigențele modernității. Dacă din aceste erori sau, să le zicem, severități excesive, Sadoveanu a rămas întreg posterității laolaltă cu o întreagă literatură modernă, ele au fost compensate.

Pe de altă parte, e de spus că, la data când Lovinescu formula aceste judecăți, Sadoveanu nu dăduse la iveală cele mai importante cărți ale sale. *Baltagul, Zodia Cancerului..., Creanga de aur, Frații Jderi* apar mai târziu.

Nu e sigur, însă, că acestea ar fi schimbat fundamental părerile criticului.

E. LOVINESCU – MODERNITATEA SPIRITULUI CRITIC ȘI AUTONOMIA ESTETICĂ

În configurarea și dezvoltarea literaturii române interbelice, lui E. Lovinescu (1881–1943) îi revine, fără îndoială, rolul cel mai important. El a avut, fapt rar în cultura română, puterea spirituală de a declanșa, a susține și a impune o direcție literară fundamentală. Pătrunderea **spiritului modern** în literatura română îi este datoare în cea mai mare măsură.

Deși până la apariția revistei *Sburătorul* (1919), publicase câteva cărți care îi afirmaseră personalitatea, esența demersului său teoretic și critic se asociază îndeosebi cu această publicație și cu gruparea literară constituită în jurul ei. Aici își va găsi consacrarea o bună parte a celor mai importanți scriitori ai epocii: Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Ion Barbu, Hortensia Papadat-Bengescu etc.

Existența publicației (cu apariție săptămânală) nu e foarte îndelungată: o primă serie s-a derulat între 1919 și 1922, iar anul 1921 consemnează modificarea denumirii în *Sburătorul literar*; un timp considerabil își întrerupe apariția (gruparea „sburătoristă" va continua însă, cu consecvență, întâlnirile ei duminicale), pe care o reia, doar pentru un an, din aprilie 1926 până în aceeași lună a anului următor.

La început, revista nu are un program bine precizat, dar afirmă preocuparea exclusivă pentru literatură, considerată sub primatul esteticului, fără subordonări sociale sau politice ale creației. Totuși, câteva articole semnate de E. Lovinescu anunță, încă de pe acum, principalele direcții ale teoriei și criticii sale. Unul dintre ele (*Opere locale, opere universale*) e publicat spre sfârșitul anului 1919 (*Sburătorul*, nr. 33, 29 noiembrie) și vizează disputa dintre „specifiști" — adepți ai individualizării locale — și „europeiști" — termen ce desemnează, la timpul respectiv, adeziunea la valorile unui spațiu cultural mai larg. În articolul *Simularea* —

Scanned with OKEN Scanner

Stimulare, publicat în numărul din 29 mai 1920, apropierea de temeiurile viitoarelor construcții teoretice e ceva mai sensibilă. „Simularea" este prima expresie pe care o dă Lovinescu conceptului de „imitație". Spre deosebire de Maiorescu, a cărui opoziție față de transplantarea unor forme apusene inadecvate fondului românesc e preluată aici critic, mentorul *Sburătorului* pledează pentru valorificarea potențialului stimulativ al actului imitativ care, în concepția sa, dezvoltată ulterior, are rolul de a accelera procesul evoluției.

Conceptele esențiale ale modernismului lovinescian devin elemente operaționale decisive o dată cu prima operă de sinteză pe care o elaborează criticul: *Istoria civilizației române moderne*.

Sicronismul este cel mai important dintre ele. Întemeindu-și demonstrația pe conceptul de *spirit al veacului*, semnificat încă de Tacitus prin termenul de *saeculum*, Lovinescu observă că acesta, difuzat în aria mai multor spații culturale, a acționat în sensul omogenizării, dacă nu chiar al uniformizării lor. Spiritul religios, în forma sa fanatizată, ar reprezenta nucleul de unificare a civilizațiilor vest-europene din secolul al XII-lea în jurul cruciadelor; Renașterea (secolul al XV-lea) rezultă din impulsul, generalizat și el rapid în același spațiu spiritual, pentru actualizarea modelelor Antichității greco-latine (printr-o „imitare a trecutului", despre care autorul va vorbi în alt loc); secolul al XVII-lea este al absolutismului monarhic, devenit factor modelator al ideologiilor epocii, inclusiv al celei artistice; ideile iluminismului francez, propagate până în marginea orientală a spațiului european influențează energiile spirituale și sociale ale veacului al XVIII-lea, iar cele ale Revoluției Franceze domină secolul al XIX-lea. Există deci, afirmă criticul, **tendința de sincronizare** a fenomenelor culturale cu un model apărut la un moment dat într-o civilizație creatoare, iar această tendință constituie un factor de progres.

Integrarea noastră în circuitul sincronizator al valorilor civilizației europene s-a produs, în opinia lui E. Lovinescu, în secolul al XIX-lea când, grație modificării raportului de forțe din Răsăritul continentului, pe de o parte, și acțiunii „bonjouriștilor" pașoptiști, pe de alta, în spațiul românesc a început un proces masiv de implantare a ideilor, a instituțiilor și, evident, a formelor artistice apusene.

Între adversarii cei mai temuți ai acestui proces legitim, autorul îi identifică pe junimiști, atât în acțiunea lor culturală, cât și în cea politică, ambele conservatoare în egală măsură. E vizat aici, desigur, în primul rând Titu Maiorescu, cu opoziția sa categorică față de invazia formelor necorespunzătoare fondului autohton și față de efectele ridicole ale acestei inadecvări.

Înțelegerea legității sincronismului ar trebui să aibă, crede Lovinescu, nu atât efectul acceptării lui ca pe o fatalitate, cât pe acela de stimulare a energiilor creative.

Conceptul de **imitație**, asociat sincronismului, își are originea în lucrarea *Les lois de l'imitation* a sociologului francez Gabriel Tarde, care îl utilizează drept criteriu de explicare a formării societăților omenești, rămânând aproape în exclusivitate în acest teritoriu al investigației. Criticul român explică, pe baza acestui concept, procesul de formare a societății românești moderne și va extinde aplicația la domeniul culturii, considerând că mai cu seamă o literatură ca a noastră, aflată în întârziere față de cele europene, e datoare să le imite pentru a reface decalajul temporal.

Gândită simplificator, noțiunea ar putea conduce la concluzia că termenul de originalitate devine inoperant, din moment ce invenția ar fi vocația exclusivă a civilizațiilor (a culturilor, grupurilor sociale, a indivizilor) superioare, celorlalte rămânându-le condiția modestă a unui mimetism perpetuu, având în vedere, o spune Lovinescu, că resursele de inventivitate ale unui popor sunt fatalmente limitate, iar uneori inexistente. Criticul precizează însă că orice imitație suportă un proces de adaptare datorat unor **indici de refracție** aflați în fiecare structură etnică. În concepția sa, originalitatea nu se definește, obligatoriu, prin raportare la resursele creatoare,

Scanned with OKEN Scanner

la capacitatea unui popor de a produce „inovație", ci constă în energia, rafinamentul și în gradul de exersare ale modalităților de refractare a modelului imitat, până la devenirea lui într-o creație nouă. **Indicii de refracție**, valorificați creator, au menirea de a face ca procesul de sincronizare să se asocieze cu unul de **diferențiere**. Unul dintre aceste instrumente de refracție, cel mai puternic și cu ample valori funcționale este **limba**, materie în care se încorporează, cu cele mai mari șanse de a accede la valoarea unui produs original, imitația.

Relația dintre conceptele fundamentale ale ideologiei lovinesciene, **sincronism — imitație — diferențiere — originalitate**, e mult mai important de urmărit în aplicațiile ei literare. În acest punct, materia o oferă, desigur, *Istoria literaturii române contemporane*. Sinteză a unei epoci literare, sau măcar a unei secvențe a ei în care vectorii de definiție fuseseră deja trasați, lucrarea a fost publicată pe parcursul a patru ani: *Evoluția ideologiei literare* (1926); *Evoluția criticei literare* (1926); *Evoluția poeziei lirice* (1927); *Evoluția poeziei epice* (1928); *Mutația valorilor estetice* (1929).

Operă masivă, în ciuda faptului că se referă la o perioadă relativ scurtă de timp, *Istoria literaturii române contemporane* e străbătută de la un capăt la altul de principiile mari ale gândirii sociologice și literare a criticului, devenind elemente modelatoare ale structurii acesteia.

Prin natura ideilor pe care le afirmă și a confruntării lor inevitabile cu altele, care aveau deja circulație autoritară în epocă, Lovinescu e silit să nu se mărginească la cadrul strict al epocii pe care își propusese să o „istoricizeze".

Luând în discuție, în primul volum, evoluția ideologiei literare, el are de opus direcției tradiționaliste propria concepție și, evident, o face polemic. Va fi, de altfel, unul din vectorii structuranți ai întregii lucrări, fie că ia uneori forma confruntării directe, fie că rămâne discret sub desfășurarea energică a ideilor.

E inevitabil ca, într-un asemenea context al ideilor, Lovinescu să supună dezbaterii și fenomenele literare ale secolului al XIX-lea. Unul dintre prilejuri i-l oferă analiza simbolismului românesc, pe care tradiționaliștii îl resping sub motiv că nu este un curent „național", ci de împrumut. Și nu e singurul. Era firesc ca pentru ei, orientarea citadină, în primul rând, apoi mijloacele artistice cu totul noi ale acestei prime tentative de modernizare a literaturii române, să însemne un atentat la valorile specificului național.

Lovinescu rezolvă problema mergând până la începuturile pașoptiste ale literaturii române, și demonstrând că din chiar acest moment cultural creația românească se dezvoltă sincronic, prin imitarea temelor, motivelor și procedeelor literaturii romantice franceze.

Chestiunea e delicată, pentru că acesta este momentul pe care ideologia tradiționalistă îl revendică și îl valorifică deopotrivă, pentru faptul că reprezintă punctul de plecare al curentului național și popular.

Deloc descurajat, criticul ia în discuție numele mari ale literaturii române de la jumătatea secolului anterior și demonstrează, prin comparații convingătoare, că direcțiile și mijloacele scrierilor lor sunt imitații ale modelelor romantice.

Demonstrația nu se oprește la creația literară, ci abordează și acțiunea culturală a scriitorilor pașoptiști, culegerea poeziei folclorice, de pildă, susținând că și aceasta urmează modelele impuse de ideologia romantică.

Impulsul lui Alecu Russo de a aduna balade populare nu putea veni din sine, spune Lovinescu, pentru că în perioada formației sale acesta nici nu știa românește, iar dragostea pentru poezia populară nu avea cum să-i fie intrinsecă.

Fără a nega însemnătatea acestor creații și acțiuni, Lovinescu se servește convingător de ele, pentru a-și valida teoria sincronizării, prin imitație „din afară înăuntru".

Scanned with OKEN Scanner

Urmează, în aceeași linie a demosntrației, Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu, N. Nicoleanu, Al. Depărățeanu, chiar V. Alecsandri, adică mai toți poeții de mai mare sau mai mică importanță ai romantismului pașoptist.

În cazul multora dintre ei, realitatea creației nu ridică probleme sensului pe care Lovinescu îl asigură demonstrației. Literatura lor poate fi calificată, în rezumat, drept „asimilarea sentimentalității și a tehnnicii [romantice — n.n.] pentru a o turna uneori în subiecte naționale și a forma, în orice caz, opere viabile". Citează *O noapte pe ruinele Târgoviștei* și *Sburătorul* scrise de Ion Heliade Rădulescu, apoi *Cântarea României* a lui Russo, pe Bolintineanu cu *Florile Bosforului* și chiar *Vara la țară* a lui Depărățeanu.

Alecsandri, firește, solicită în mai mare măsură atenția criticului. El s-a fixat în literatură cu o atestare entuziastă și prestigioasă semnată de Titu Maiorescu, cel care consacră și trăsăturile naționale sintetizate în opera lui.

Încercarea cea mai dificilă pentru sensul pe care îl dă Lovinescu demonstrației sale se dovedește a fi, categoric, poezia eminesciană. Criticul se arată aici mai prudent, nu numai pentru că ar fi fost riscant să insulte prestigiul covârșitor al marelui poet, ci și datorită respectului sincer pe care îl are față de poezia acestuia, în deosebire de cel pe care îl arată ideologiei sale. Dovadă că nu recurge la citări comparatiste, deși materia în discuție i-ar fi putut furniza unele prilejuri (valorificate, de altfel, în altă parte), ci evocă numai influența romantismului german. „De nu se pot cita modele de poezii — spune el — sau reproduce versuri împrumutate, nici aceasta nu înseamnă că influența a fost mai mică".

Legea sincronismului, prin imitație, e aplicată astfel, oarecum inflexibil, tuturor fenomenelor literare românești până la simbolism, căruia îi dă o mai mare importanță nu pentru că ar avea prea mare aderență la acest curent, ci pentru că îl consideră prima dovadă de sincronizare a literaturii române, în spiritul modernității. Relativizând, totuși, sau așezând fenomenele în realitatea lor firească, admite că nu orice element de noutate reprezintă, doar prin trăsătura în sine a noutății, o valoare pozitivă.

Dedicându-și, însă, în cea mai mare parte, acțiunea critică studierii fenomenului literar contemporan, atenției lui E. Lovinescu pare a nu-i scăpa nici unul dintre scriitorii epocii. Câteva sute de nume se găsesc consemnate în capitolele *Istoriei literaturii române contemporane*, iar opera le este analizată, în general, proporțional cu valoarea lor. E prima tentativă de acest fel la noi, și cea mai laborioasă. Din aceste nume, doar câteva au devenit prestigioase și figurează și astăzi în scara valorilor. Celelalte au intrat în uitare. Prezența multora în *Istoria...* lovinesciană nu se datorează vreunei mize estetice a criticului sau vreunei speranțe în destinul lor literar. Dacă ar fi fost așa, e de crezut că Lovinescu ar fi favorizat, cel puțin numeric, gruparea pe care o întemeiase și direcția modernistă pe care a susținut-o și a consacrat-o. Toate orientările sunt însă echilibrat reprezentate, poate mai puțin mișcările de avangardă, pe care criticul le-a înregistrat, totuși, dar le-a tratat, cel mult, cu condescendență rece.

Oricare le-ar fi însemnătatea artistică, mare sau mică, orientarea literară — tradiționaliști, moderniști, ortodoxiști, neîncadrabili într-un curent anumit — rostul prezenței lor în *Istoria literaturii române contemporane* este de a da o imagine cât mai limpede a epocii și de a dovedi, chiar și numeric, existența unor fenomene și a unor direcții bine constituite.

E adevărat, în destule locuri judecățile lovinesciene sunt datoare programului modernist pe care și-l fixase și pe care l-a urmărit cu tenacitate. Nu e totdeauna drept cu scriitorii din gruparea adversă, are mai mereu un plus de bunăvoință, dacă nu tresăriri de entuziasm față de scriitorii care doar sporesc numeric mișcarea, unii, sau dau accente considerabile spiritului modernist, alții. Dar, la urma urmei, actul critic nu e niciodată pe de-a-ntregul obiectiv, iar

Scanned with OKEN Scanner

erorile sau exagerările lovinesciene au, pe deasupra, justificarea unui program generos și, cum s-a dovedit, vital pentru literatura română modernă.

Pe de altă parte, la data când Lovinescu își încheia lucrarea, o parte dintre cărțile reprezentative al unor scriitori cuprinși în *Istorie...* nu apăruse. Judecățile nu sunt, în acest caz definitive, iar în unele cazuri materialul existent îndreptățește severitățile criticului. Nu e sigur, însă, că ele s-ar fi putut modifica fundamental, din moment ce autorul istoriei a rămas consecvent principiilor sale de apreciere, iar scriitorii în cauză (Sadoveanu, bunăoară) n-au părăsit registrul artistic care i-a consacrat.

Erorile, atâtea câte sunt, nu sunt atinse fundamental de gravitate. Cu excepția entuziasmului nejustificat stârnit de opera minoră a lui G. Bräescu (explicabil și el prin aversiunea față de Caragiale și prin „complicitatea" de grup), nu sunt de semnalat decât derapările produse de presiunea ideologiei literare din care își făcuse un stindard. Cu totul nedrept, Lovinescu nu este cu nici un scriitor. O bună parte dintre textele *Istoriei literaturii române contemporane* în această cheie ar trebui citite astăzi.

O atenție aparte merită concepția lui Lovinescu despre **mutația valorilor estetice**.

În diferite locuri ale celor două sinteze lovinesciene fundamentale — *Istoria civilizației române moderne* și *Istoria literaturii române contemporane* — criticul operează decis cu câteva noțiuni care îi structurează gândirea și construcțiile teoretice. Între ele, *spiritul veacului* și *indicele de refracție*, acesta din urmă văzut ca modalitate de răsfrângere a imitației în datele caracteristice *„rasei"*.

Importanța pe care le-o acordă Lovinescu nu putea rămâne fără consecințe în modul său de a înțelege circulația valorilor estetice atât în diacronia, cât și în sincronia lor. Ideea de relativitate a categoriei esteticului se impune, în aceste condiții, de la sine, iar Lovinescu are dreptate când descurajează încercările de a cuantifica această categorie destul de alunecătoare, de a o raționaliza așezând-o în tipare științifice, cu valabilitate universală (cum încerca să facă, în epocă, Mihail Dragomirescu).

În concepția criticului, variațiile pe care le cunoaște sentimentul estetic sunt determinate, în principal, de doi factori: **rasa** și **timpul**. Nici o valoare împrumutată nu scapă unui proces de filtrare și de adaptare în conformitate cu configurația etnică a spațiului în care e transplantată. Suportă, deci, o mutație. Firește, valorile estetice nu fac excepție. Ele, ca și celelalte, au de trecut printr-o confruntare cu un sistem de factori morali, religioși, economici etc., care fac norma într-un spațiu determinat, în interiorul unui grup etnic dat. Ceea ce într-un perimetru de cultură, mai cu seamă în cel în care s-a produs „inovația", poate fi considerat rapid sau în deplină simultaneitate o valoare absolută e posibil să devină o valoare relativă în alt perimetru, acceptată integral, parțial sau chiar respinsă.

Acțiunea corozivă a timpului asupra valorilor estetice este, iar, un proces real. E limpede că, din moment ce fiecare epocă se configurează în jurul unui „spirit al veacului", acesta va genera și un tip de sensibilitate cu anume conținut specific și valabilitate limitată până la conturarea altui *saeculum*. Confruntată cu sensibilitatea altei epoci, e posibil ca o valoare să nu mai determine vreo satisfacție estetică sau să provoace una substanțial diminuată, din moment ce condițiile contextuale în care au fost produse au dispărut. Ele mai pot furniza cel mult o „plăcere intelectuală", rezultată din investigarea ansamblului de trăsături în care au apărut respectivele valori.

Gradul de relativitate a conceptului estetic e sporit prin contribuția individuală la înțelegerea lui. Percepția individului reprezintă, deci, încă un factor de răsfrângere, nu ultimul,

Scanned with OKEN Scanner

care determină mutații ale valorilor estetice. În această zonă, cea mai puțin normată, „estetica se pulverizează în tot atâtea estetice câți indivizi sunt."

În plus, sensibilitatea individuală e influențată de starea interioară, capricioasă, schimbătoare de la un moment la altul, de la o vârstă la alta. Nu sunt, desigur, de ignorat nici modificările survenite în structura sensibilității estetice a individului, o dată cu educația artistică sau cu sporirea numărului de experiențe artistice consumate.

Modul cum își exemplifică Lovinescu teoria mutației valorilor estetice îi vădește erudiția și capacitatea de a argumenta convingător. Deși necesară, aplicarea la literatura română nu părea posibilă, datorită tinereții ei. Faptele literare sunt aparent prea recente pentru a se putea dezactualiza din punct de vedere estetic.

Lovinescu demonstrează totuși temeinic, că pe însuși parcursul secolului al XIX-lea, de fapt în cuprinsul unei durate aproximative de cincizeci de ani, până la apariția lui Eminescu, o formulă estetică a cedat locul alteia, făcând caduce o bună parte dintre scrierile romanticilor pașoptiști.

Văzut din unghiul prezentului și al unei noi sensibilități estetice, nici modelul eminescian nu mai rezistă integral, pentru că „nu totul a rămas intact, chiar și în partea cea mai bună a marelui poet", „multe cuvinte s-au șters", iar „dulcegăria de romanță nu se menține decât fie prin muzicalitate, fie prin prestigiul poetului". Dar, în deosebire de ceea ce a precedat-o, „roasă de o vastă literatură de imitație, valoarea de sugestie a expresiei eminesciene subzistă, totuși, în linie generală, neatinsă după cincizeci de ani; prin trecerea timpului, ea se încarcă, poate, pentru generațiile ce vin, de sugestii noi, trezite și din cultul eminescian ce a făcut din marele poet aproape un mit. Oricum, în poezie, Eminescu rămâne prima noastră valoare pozitivă, cu adânci rădăcini în sensibilitatea actuală."

Desigur, întreaga acțiune critică a lui Eugen Lovinescu e fundamentată pe noțiunile lămurite anterior. **Conceptele critice**, în sine, sunt, la rândul lor, bine precizate. E de remarcat, mai întâi, insistența asupra trăsăturilor morale ale criticului, de la care Lovinescu nu s-a abătut niciodată, rămânând într-o admirabilă detașare față de ispitele carierismului vulgar și ale competiției sociale.

În unele texte (de exemplu, *Problema autorității în critică — Mutația valorilor estetice*, Cap. XXIX) el fixează însă câțiva vectori importanți ai demersului critic: **relativitatea criteriilor estetice**, critica văzută ca expresie sinceră și independentă a unui **imperativ estetic, omenescul care se infiltrează involuntar și în jocul evaluărilor estetice** (putând genera eroarea), **judecata inflexibilă, de orice natură, dar egală cu sine.**

Mai important este, însă, faptul că eroarea poate fi datorată și justificată și prin presiunea unui imperativ estetic. Faptul explică și îndreptățește unele exagerări lovinesciene care servesc tocmai un imperativ estetic: modernizarea literaturii sub semnul unei noi sensibilități artistice.

În privința metodei care îi definește actul critic, lui E. Lovinescu i se datorează întâietatea în practicarea unei **critici impresioniste**. Refractar, prin structură, abordării „științifice" a operei, va respinge modalitatea inaugurată în critica românească de Gherea și va ironiza, în repetate rânduri, pretențiile și teoriile lui Mihail Dragomirescu în privința „esteticii științifice".

Bun cunoscător al literaturii și mai ales al criticii literare franceze, el aderă la atitudinea promovată de Jules Lemaître, Anatole France, Emil Faguet. Impresionism înseamnă, de fapt, respingerea metodelor, constrângătoare prin natura lor, și apropierea de operă pe calea trăirii sentimentale și a impresiei generate de ea. Lovinescu însuși definește critica impresionistă drept

Scanned with OKEN Scanner

„o călătorie sentimentală de-a lungul operei unui scriitor", ceea ce presupune o sensibilitate proprie pusă în mișcare de opera literară, în tentativa de a o recrea. Interpretarea critică rezultată de aici e, în același timp, o „expunere sensibilă" a observațiilor, dar și o creație proprie.

Faptul presupune o atitudine prietenoasă față de operă, o lectură simpatetică, fără de care înțelegerea acesteia e dificultată sau riscă o direcție greșită. Și nu numai atât. Critica impresionistă este ea însăși creație.

Adept convins al criticii **estetice** (care, într-o privință, se suprapune în concepția sa celei impresioniste), el aspiră la o critică **integrală**, ideală, în care sentimentului estetic i se adaugă și calitatea intelectuală de a supune textul unei analize tehnnice. Practicată în izolare de prima, această a doua cale e sterilă și didacticistă, iar Lovinescu o respinge, cum respinge experimentele excesive în domeniu ale lui M. Dragomirescu.

Critica estetică, afirmă Lovinescu, nu este practicabilă decât în sincronie, înțelegerea operei neputând fi autentic posibilă decât din interiorul aceluiași tip de sensibilitate. De îndată ce trece la studiul operelor mai vechi, criticul se lovește de incompatibilitatea tipurilor de sensibilitate, emoția artistică e dificultată și sigura cale de a pătrunde în universul artistic respectiv este cea intelectuală, ce presupune reconstituirea ansamblului contextual în care s-a produs opera.

Aceasta ar fi **critica istorică**, în care sensibilitatea estetică își diminuează funcționalitatea în favoarea abordării intelectuale. Critica estetică este, deci, în concepția lui Lovinescu, o **critică sincronică**.

Lovinescu se află în situația, unică în critica românească, de a fi purtătorul unei noi formule estetice mai înainte ca ea să rezulte din realitatea creației literare și să fie validată de ea. El nu își mai întemeiază principiile și judecățile pe ceea ce există, ci pe ceea urmează și e necesar să fie.

Exigențele lui în privința **poeziei** merg în direcția adâncirii lirismului, a coborârii lui în straturile subconștientului și a intelectualizării emoției — în contradicție cu formula consacrată de lirica vremii: anecdotică, paseistă, decorativ rurală...

În **proză**, semnalează necesitatea orientării spre citadin, obiectivitate, renunțarea la lirism, psihologii complexe și personaj intelectual — când, conform constrângerilor formulei estetice a epocii, în creația epică românească „Moș Gheorghe pufăie din lulea, își drege glasul spre a începe o poveste de demult, lungind-o și neisprăvind-o niciodată" și circulă nestingherit mai mereu aceiași „bătrâni sfătoși, mătușe limbute, duduce romațioase, popi beți, funcționari stricați, argați romantici, cobzari amoroși, boieri ruginiți."

▲ Repere critice actuale

„Evoluția criticii lui E. Lovinescu poate fi urmărită mai întâi în cele zece volume, de *Critice*, fatal fragmentare, cu pagini scrise repede, în agitația luptei literare. Însă nici una dintre ele nu lasă impresia de improvizație. Ideea este totdeauna clar formulată, fragmentul face parte dintr-un sistem, gândul răzleț, notat într-o recenzie, se racordează la o concepție mai largă despre literatură. Ideea că Lovinescu *are stil, dar n-are idei* este cât se poate de falsă. *E. Lovinescu are stil, pentru că are idei.* Fanteziile critice din tinerețe, în care intră în chip deliberat și un element de ficțiune epică, reprezintă un prim protest împotriva dogmatismului critic, o sfidare (tinerească, orgolioasă) a determinismului strâmt care închide opera literară într-o ecuație și pune critica într-o relație de servitute față de științele exacte. Impresionismul a

Scanned with OKEN Scanner

îmbrățișat ideea criticii creatoare și a luptat pentru statutul ei de autonomie. E. Lovinescu a condiționat însă de la început (din faza *Pașilor pe nisip*) libertățile criticii, îndepărtând ideea de gratuitate și arbitrar. În spatele dialogurilor, al figurinelor stă, treaz, neclintit, principiul *autonomiei esteticului*. Iar lângă principiul autonomiei esteticului stă *imperativul etic*. Grație, fantezie, mobilitate a spiritului, simpatie pentru opera literară și bucurie a creației libere în preajma ei (celebra imagine sainte-beuveiană a voiajului în jurul unei insule misterioase: *opera*!), disprețul față de litera moartă a dogmelor, da, dar în limitele *esteticului* și nu în afara *principiului obiectivității!*

Lovinescu pune în calea facilității de a scrie un număr de obstacole și, pe măsură ce spiritul critic evoluează spre maturitate, numărul obstacolelor sporește. *Modernismul* este un concept bine ordonat, cu o deschidere largă (de la *ideologie* la estetică), unul dintre acele concepte fundamentale care paralizează talentele unei epoci și structurează viața unei culturi. El poate fi contestat, dar în nici un caz ignorat. Conceptul a fost definit mai târziu (în operele de sinteză), premisele lui sunt însă formulate în foiletoanele critice. Ideea *revizuirilor* critice anticipează, de exemplu, teoria *mutației estetice*. Intelectualizarea emoției lirice și obiectivarea prozei apar încă din primele articole din *Convorbiri critice* și *Convorbiri literare*. Există indiscutabil *un program în critica foiletonistică* a lui Lovinescu, opțiunile lui nu sunt întâmplătoare, judecata de valoare se revendică dintr-un sistem de gândire, opera este văzută în (și din) perspectiva evoluției viitoare a literaturii. Foiletonistul are, după modelul maiorescian, o conștiință de arhitect, pune temelii și hotare, imaginează o literatură nouă, complexă, sincronică, eliberată de prejudecățile *criticii de direcție*.

Temperamental, este un clasic (un sceptic superior), cultura antică în care era un specialist (traduceri și comentarii din Homer, Vergiliu, Tacit etc.) ar fi trebuit să facă din el un spirit tradiționalist. Lovinescu și-a învins însă (spune chiar el în *Memorii*) datele temperamentale și profesorul de limbi clasice a devenit, prin voința și talentul său, creatorul criticii române moderne.

Acțiunea lui a avut ecou, evoluția literaturii române după 1900 — vastă, sincronică, cu o mare varietate de tipuri și o conștiință estetică superioară — este în bună parte opera lui E. Lovinescu, animatorul *modernismului*. [...]

Am urmărit, în *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, evoluția părerilor sale de la o ediție la alta a Criticelor și n-am putut constata nici o modificare radicală a judecății critice. Lovinescu nu laudă azi ceea ce a negat ieri sau invers și, în genere, E. Lovinescu pune seriozitate în judecățile sale și tinde să fie obiectiv, pe cât subiectivitatea critică îi permite.

«Revizuirea» nu este o inconsecvență morală, ci «un act de adâncă deliberație critică» (G. Călinescu), dovada unei conștiințe superioare de sine și a unei responsabilități exemplare față de literatură".

(Eugen Simion, *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, Anexă, cap. III — *Foiletonistul E. Lovinescu și «revizuirile» sale*, vol. II, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Grai și Suflet — Cultura Națională, București, 1996).

Bibliografie selectivă

E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, București, 1973.

Florin Mihăilescu, *E. Lovinescu și antinomiile criticii*, Editura Minerva, București, 1972.

Eugen Simion, *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, ediția a II-a, vol. I–II, Editura Grai și Suflet — Cultura Națională, București, 1996.

Scanned with OKEN Scanner

G. CĂLINESCU

CONDIȚIA ROMANCIERULUI ÎN VIZIUNEA CRITICULUI

În opinia lui G. Călinescu, dimensiunea creatoare face cu necesitate parte din structura criticului literar. Dintre toate genurile în care s-a manifestat talentul său beletristic, creația romanescă a consemnat realizările cele mai notabile.

Concepția lui despre roman trebuie prezentată atât în raport cu acel context specific care i-a determinat afirmarea, cât și ca manifestare naturală a personalității sale.

În perioada dintre cele două războaie mondiale, dezvoltarea speciei ca atare oferă un spectacol remarcabil, datorat, pe de o parte, confruntării celor două ideologii literare principale ale epocii (**tradiționalismul** și **modernismul**), pe de altă parte, eforturilor de sincronizare cu literatura apuseană prin preluarea și autohtonizarea celor mai noi formule ale genului. Proust, Gide, Joyce devin modele în linia cărora mulți romancieri români, asimilându-le metoda, realizează creații originale, grăbind situarea literaturii noastre în contemporaneitatea europeană. Evident, alături de această tendință și în raport polemic cu ea, se manifestă creația romanescă tradiționalistă, cu o tematică preponderent rurală, subordonată conceptului de „specific național".

La intersecția acestor fenomene, G. Călinescu își afirmă identitatea creatoare, exprimându-și atitudinea teoretică față de direcțiile active ale epocii, optând pentru o formulă artistică și concretizându-și opțiunea în creații prestigioase. Fără a înclina hotărât înspre tradiționalism (în sensul doctrinar evocat mai sus), el acuză abuzul de modernitate, reproșând scriitorului român că a trecut la lecția proustianismului înainte de a o asimila bine pe aceea a realismului, de pildă, care nu a beneficiat de un exercițiu corespunzător stării de dezvoltare a romanului nostru. Cu alte cuvinte, a sărit peste etape cu o apetență nefirească pentru nou.

Admițând că societatea românească a ajuns într-un alt stadiu de dezvoltare, G. Călinescu acceptă, totuși, **modernizarea romanului** sub aspect ambiental, adică prin situarea personajelor într-un decor social modern, cum ar fi ringul de dans, sala de cinema, ștrandul. Nu se îndepărtează însă de convingerea că romanul trebuie să exprime „umanitatea canonică", să facă observație morală și studiu caracterologic, să așeze manifestările omenești în tipologii și să urmeze, în general, **liniile clasice** ale literaturii.

Cât privește formula romanescă, opțiunea sa se alcătuiește în spiritul **realismului balzacian**, cu atenție evidentă pentru determinările spațio-temporale, portrete fizionomice și caracterologice, epică solidă, continuitate narativă și observație obiectivă.

Din interacțiunea acestor vectori rezultă cele patru creații romanești ale sale, dintre care două (*Bietul Ioanide*, 1953, și *Scrinul negru*, 1960) aparțin perioadei postbelice și vădesc, cu mai mare evidență, **modernizarea metodei balzaciene**.

Scanned with OKEN Scanner

ROMANUL ESTETIC

Bietul Ioanide

Abordarea textului

Prin romanul *Bietul Ioanide*, intenția autorului a fost, cum el însuși a mărturisit-o, să ilustreze modul „cum trăiesc spiritele academice vremurile furtunoase". Intenția e realizată în primul rând prin personajul principal al cărții, arhitectul Ioanide, creator de geniu, aflat în opoziție cu colegii de breaslă și cu alți exponenți ai intelectualității epocii. Întâmplările se petrec în perioada imediat anterioară celui de Al Doilea Război Mondial și în primii ani ai acestuia, iar destinul personajului se desfășoară atât în raport cu această circumstanță bine determinată, cât și cu aceea, mai general semnificativă, a umanității în mijlocul căreia trăiește.

Spre deosebire de *Enigma Otiliei*, al cărui incipit e construit în formula realismului canonic (precizările spațio-temporale și fixarea cadrului în care sunt introduse, ulterior, personajele), romanul *Bietul Ioanide* începe oarecum abrupt, cu o conversație între protagonist și un alt personaj, Gaittany, prilej cu care aflăm un element important al personalității arhitectului: capacitatea lui de a se ridica deasupra contingentului, a faptului mărunt și derizoriu, printr-o **proiecție intelectuală superioară**. Fermecătoarea disertație prin care își justifică hotărârea de a nu merge la „ceaiul de la ora cinci" (eveniment monden) oferit de Saferian Manigomian ascunde, de fapt, un motiv de tot banal: „singura cravată pe care o putea pune într-o astfel de împrejurare i se rupsese în mână".

Începând cu secvența următoare, aria tipologică a umanității românești se lărgește. Reunite în casa lui Saferian, o bună parte dintre personajele cărții (Dan Bogdan, Panait Sufletel, Angela Valsamaky, Gulimănescu, Gonzalv Ionescu, Pomponescu etc.) intră în scenă, dezvăluindu-și trăsăturile esențiale și contribuind totodată, prin bârfa drapată aristocratic la care se dedau, la o mai bună cunoaștere a personalității protagonistului. Informațiile colportate aici vizează latura lumească a existenței personajului, aparențele ei extravagante. Arhitectul e căsătorit și are doi copii, dar nu e văzut niciodată în public cu familia sa. Și-a amenajat un spațiu de recluziune în podul casei în care locuiește cu chirie și doarme pe un pat metalic, ținând ferestrele deschise indiferent de anotimp. Umblă îmbrăcat modest, muncitorește. Evadează cu zilele din spațiul domestic pretextând lucrări care nu suportă amânare, dar e suspectat de Sufletel că e un fel de „Ahile în veșnică expediție erotică". Nu primește vizite, iar în legătură cu modul în care scapă de insistenți circulă adevărate anecdote. Sinteza atitudinilor față de personaj astfel exprimate nu întârzie să fie formulată direct și cu claritate: „Ioanide era elogiat în fraze delirante ori atacat cu vehemență, se ghicea într-asta valoarea lui paradoxală, problema pe care o reprezenta. Iubit sau detestat, Ioanide exista". E limpede că personalitatea sa se definește în datele omului de excepție.

Scanned with OKEN Scanner

Protagonistul e profesor la Școala de Arhitectură, dar depășește regimul rutinier al acestei situări sociale. Carierismul, întruchipat de Pomponescu, de pildă, dar și de alții, îi este străin. La fel tratează aristocratismul snob, în raport cu care trece drept excentric, iar mediocritatea i se pare un pericol letal. Arta arhitecturală se definește pentru el în termenii sublimului. Utopia sa este de a supune realitatea imaginației grandioase, printr-o creație echilibrată și durabilă care să înfrângă dezordinea și provizoratul: „Toată lumea asta suferă de o panică latentă, se teme de actele curajoase ca și când ar aștepta un cutremur care să dărâme totul. Biserica e așa de mică, încât o poți duce într-o căruță. Civilizația noastră e făcută pentru a fi purtată pe spinarea calului, nimeni n-are curajul de a pune piatră peste piatră și a întemeia ceva solid".

Captiv în propriul său ideal estetic, Ioanide rămâne multă vreme indiferent atât la învolburările istoriei, cât și la competiția și agitația socială profitabilă din jurul său. El e un inadaptat sau mai degrabă un incoruptibil, dar nu un ingenuu. Lucid, judecățile cele mai severe la adresa degradării morale a comilitonilor săi el le formulează, sancționându-le moral arivismul, abdicarea de la principiile generoase ale creației. Din punct de vedere etic, el se distanțează de lume și ignoră avertismentele care anunță că istoria poate năvăli cu impetuozitate primitivă în turnul său de fildeș, precum tinerii legionari încălțați cu cizme în bazilica pe care o construiește. **Etica** sa e oarecum **abstractă**, reacțiile în fața evenimentelor destul de debile. Preferă să se abstragă din lume, refugiindu-se în creație și în suave aventuri erotice pe care le consideră tot un mod de manifestare a spiritului artistic, dovadă instabilitatea lui amoroasă, permanenta atracție pentru noi înfățișări ale iubirii. Cucerirea unei femei este „un rapt, o inspirație, niciodată un fapt definitiv, pentru că formele din univers sunt multiple și ochiul e mereu solicitat de inedit". Pentru Ioanide, dragostea este tot artă și exprimă aceeași vocație exprimată de Meșterul Manole de a învesti în creație o trăire unică și irepetabilă, aspirând mereu la auto-depășire. Văzute altfel, aventurile erotice ale arhitectului sunt un mod de manifestare a orgoliului viril, de verificare a propriilor energii și capacități de seducție.

Până când înseși proiectele creatoare îi sunt puse în pericol, Ioanide ignoră desfășurarea amenințătoare a evenimentelor și, o vreme, ia act de ele mai mult sub aspectul ororii pe care i-o inspiră reprezentanții delirului istoric, precum legionarul Gavrilcea: „În obrazul presărat cu furuncule supurante, în falca proeminentă de jos, în țesitura frunții, în ochii înfundați, în picioarele enorme, în privirea plină de bănuieli și în limbajul sărac și prudent citesc viitorul lui". Modul cum îl percepe pe Gavrilcea, ca și „lectura" destinului acestuia au însă mai mult valoare abstract estetică. Oameni ca acesta și evenimentele pe care le urzesc ei nu au, deocamdată efect, decât în raport cu utopia armoniei estetice a arhitectului, pe care o tulbură. Opțiunile existențiale eronate sub raport istoric și uman ale copiilor săi par a provoca în mai mare măsură capacitățile participative ale protagonistului, dar și acestea se dovedesc destul de precare. Constată că Pica și Tudorel sunt insensibili la cultură și că, seduși de fanatismul legionar, se închină la alte valori decât cele ale spiritului, dar elanurile sale pedagogice se sting repede în împăcarea cu fatalitatea: „Ce pot să fac? Pedagogia mea vine în conflict cu forțe obscure ale societății".

Incapabil să intervină concret în desfășurarea evenimentelor, măcar acolo unde acțiunea sa ar fi putut schimba mersul lucrurilor, Ioanide e nevoit să asiste neputincios la spectacolul tragic al pierderii propriilor copii. Într-o secvență dinamică, derulată sub semnul suspansului polițist, Pica e ucisă din greșeală în urma unei urmăriri în cimitir și a asedierii cavoului în care se ascunsese la îndemnul lui Gavrilcea. La rândul său, Tudorel, devenit un fel de șef legionar, care participase la asasinarea lui Dan Bogdan, este arestat, condamnat la moarte și executat. Comportamentul arhitectului în ambele împrejurări e nefiresc în ordinea psihologiei paterne,

Scanned with OKEN Scanner

dar oarecum justificat în ordine livrescă, având în vedere sensurile cu care romancierul și-a investit personajul. Când contemplă o fotografie a fiicei sale, deja moartă, apreciază sfârșitul acesteia în termenii unui roman cu „final ratat". În zorii zilei în care Tudorel este executat, desenează schițele unor catedrale, încercând să înșele timpul și să se sustragă derulării tragice a realității prin **refugiul în creație**, apoi poartă o discuție nefiresc de calmă cu un personaj oarecare, Oprescu. Este aici, fără îndoială, o semnificație superioară, chiar dacă e dată la iveală cu un exces demonstrativ și, într-o anume măsură, tezist: artistul opune dezordinii lumii și asaltului rudimentar al istoriei **armonia și echilibrul creației**. Aidoma mitului întruchipat de meșterul Manole, adevărata înfăptuire artistică nu e posibilă fără jertfe. De altfel, arhitectul imaginează că în catedrala pe care o construiește își va sanctifica, „cel puțin în efigie", fiica sacrificată pe altarul vocației constructive. După cum el însuși mărturisește, „biserica asta severă este pentru mine un fel de Curte de Argeș în care am zidit umbra a doi copii". Deși nu foarte strident, romancierul sacrifică, la rândul său, firescul împotrivirii la absurdul istoric pe altarul semnificațiilor majore. E una dintre puținele disonanțe ale cărții în raport cu mecanismele naturale ale psihologiei omenești. La urma urmei, G. Călinescu e un **moralist** și **un spirit clasic** care țintește ideile mari și generoase, iar opera primește în acest chip justificări acceptabile.

De fapt, romanul nu se încheie aici, deși tensiunea tragică, prilejuită de nefericitele întâmplări din viața personajului, ar fi îndreptățit un final pilduitor. Observația caracterologică e continuată în peste o sută de pagini. Evenimentele istorice se precipită, dar personajele rămân egale cu ele însele, ca veșnic obsedatul de o carieră universitară Gonzalv Ionescu. În cea mai bună **manieră realistă**, romancierul proiectează, pe fundalul desfășurării autentice a faptelor, tipologii ferm conturate. Transcrierea, selectivă, a unui pasaj e ilustrativă în această privință: „Invadarea Danemarcei de către trupele germane trecu neobservată de Gonzalv Ionescu, care la acea dată (9 aprilie 1940) era ocupat cu tipărirea unui nou memoriu de titluri și lucrări, fiindcă auzise că se pregătește în mod serios o reorganizare a învățământului superior. De asemenea îl lăsă rece debarcarea germanilor în Norvegia. Când edițiile speciale vesteau cu litere mari, la 10 mai, atacul împotriva Olandei, Gonzalv chestiona pe Hagienuș în ce stadiu se afla proiectul de a pensiona pe unii profesori mai în vârstă. [...] Când mai târziu, Transilvania fu împărțită în două, Gonzalv emise opinia că profesorii de origine ardeleană au datoria de a se transfera în regiunea cedată, spre a nu abandona elementul românesc. Își făcuse socoteala că astfel s-ar degaja un număr de catedre din București. Deși Gonzalv era român curat și trăise într-o atmosferă patriotică, obsesia catedrei îl vițiase complet". Precizarea din final nu mai era necesară, decât din dorința romancierului de a susține, prin toate clarificările posibile, tipologiile pe care le creează. Țesătura intrigilor puse la cale de cei care le reprezintă, ca și strategiile desfășurate de aceștia în vederea finalizării lor, sunt foarte complicate și trădează o imaginație grotescă. Personajele din bogata galerie frivolă, mediocră și carieristă anticipează — într-un joc la fel de grotesc — rezolvarea lor, făcând pariuri profitabile. Moartea lui Gonzalv Ionescu semnifică numai dispariția unui exponent al carierismului, nu a tipologiei ca atare. Notația pe care doctorul Hergot o face în jurnalul său, când e înștiințat de moartea lui G. Ionescu, e elocventă: „Cerul extrem de senin. Privit steaua polară". Cu această mențiune lapidar-indiferentă se încheie romanul. Tipologiile pe care le creează romancierul rămân: **artistul anistoric** Ioanide, Pica și Tudorel — **junețea imatură** prinsă în capcana istoriei, Dan Bogdan — **imaginea opozantului**, Hangerliii — spirite tutelate de **blazonul nobiliar**, **întruchiparea lașității** — Suflețel etc. Mulți dintre ei sunt caracterizați, la modul caragialesc, prin numele pe care le poartă, sugestive și caricaturale. Onomastica și construcția personajelor le fac memorabile. Iar romanul rezistă, într-o **formulă realist-balzaciană** ameliorată și îmbogățită cu un **sens clasic**

Scanned with OKEN Scanner

superior (ca și sentimentul tragicului rezultat dintr-o fatalitate, dar și dintr-o neputință), cu o **proiecție romantică** asupra inadecvării excepției la realitate și, mai ales, cu forța de creație incontestabilă a scriitorului însuși.

G. CĂLINESCU – CRITIC, ISTORIC LITERAR ȘI ESTETICIAN

„George Călinescu — spune Eugen Simion — este singurul critic român care a avut geniu". Calificarea are autoritate, din moment ce autorul ei aparține el însuși galeriei celor mai strălucite spirite critice pe care le-a dat literatura română.

Întemeierile teoretice ale concepției călinesciene despre critica și istoria literară sunt expuse și clarificate în studiul *Principii de estetică* (1939), căruia i se adaugă, în 1947, eseul *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică*. Deși au putut surprinde într-o epocă — cea interbelică — în care încercările de fundamentare pozitivistă a domeniului estetic nu erau deloc puține (cele datorate lui Tudor Vianu și Mihail Dragomirescu sunt doar două dintre ele), ideile formulate aici sunt în deplină corespondență cu vocația creatoare debordantă și admirabilă a criticului, cu o personalitate care nu se poate manifesta sub apăsarea vreunor canoane. Premisa sa este că fundamentarea științifică a esteticii e foarte dificilă, dacă nu imposibilă, datorită faptului că sentimentul estetic are conotații individuale, poate lipsi sau se exprimă diferit. Tot astfel, criteriile de măsurare a valorii operei literare sau de identificare a capodoperei sunt greu de cuantificat și cu atât mai greu de situat într-un sistem valorizator cu valabilitate generală. Estetica ar putea fi, la rigoare, însumarea unor principii rezultate din experiența receptoare și investigativă individuală a criticilor și din observațiile lor asupra faptului artistic.

Această premisă determină conținutul celor două părți, din care se compune studiul publicat în 1939: *Curs de poezie* și *Tehnica criticii și a istoriei literare*. În rezumat, ideile cuprinse în prima parte sunt următoarele: poezia „nu e o stare universală, ci un aspect sufletesc particular câtorva indivizi" și, în consecință, nu se poate spune **ce este** ea, nici alcătui un sistem de trăsături (norme) care să-i definească domeniul, ci numai un tablou rezultat din observarea (și descrierea) concretă a marilor creații ale genului. Demersul investigator nu are, deci valoare normativă, ci instructivă. Din cercetarea manifestărilor poetice ale unor fenomene de avangardă (dadaismul și futurismul), G. Călinescu formulează concluzia că „nu există poezie acolo unde nu este nici o organizație, nici o structură, într-un cuvânt, nici o idee poetică". Hazardul (metoda de creație a dadaismului), se înțelege de aici, nu conduce la **sens**, pe care criticul îl consideră o condiție esențială pentru poezia autentică. La fel se întâmplă cu onirismul poeziei suprarealiste, care ignoră și elimină emoția dătătoare de sens. Pe aceleași temeiuri, Călinescu respinge **poezia pură** (teoretizată de Henri Bremond), considerând că golirea de conținut a poeziei nu are valoare în ordine estetică „deoarece în mod normal, conștienți sau inconștienți, noi avem un conținut". Mai îngăduitor e criticul cu poezia ermetică, pentru că, deși — prin forma ei — ridică dificultăți de înțelegere, se organizează în jurul unui sens sau provoacă spiritul să-l afle. În sfârșit, Călinescu admite ca o caracteristică generală a poeziei, **gratuitatea** acesteia, capacitatea ei de a determina o „emoție nepractică".

Scanned with OKEN Scanner

Din analiza celei de a doua părți a studiului, ca și din eseul *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică*, rămân, din nou, câteva idei majore care fundamentează întreaga activitate a criticului, mai cu seamă opera sa esențială: *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941). În concepția lui Călinescu, **critica** și **istoria literară** sunt domenii larg **interferente**. Actul critic nu este niciodată gândit și desfășurat în afara unei perspective istorice menite să fixeze opera în timpul său, dar și în succesiunea ideilor și a formulelor artistice. Pe de altă parte, istoria literară este modul cel mai amplu de manifestare a criticii. De aceea va respinge hotărât și, de multe ori indignat, critica exclusiv actualistă care ignoră necesitatea de a situa opera, ca valoare, „în timp și spațiu". Spre deosebire de B. Croce, care nu acceptă dreptul la existență al istoriei literare, sub motiv că aceasta n-ar face altceva decât să înregistreze operele din punctul de vedere al conținutului, criticul român consideră că întreprinderea e posibilă, cu condiția de a nu acorda împrejurărilor materiale ale unei epoci un rol determinant exclusiv, ci de a considera operele universuri fictive, potențial asociate cu valoarea estetică integrată unei structuri istorice. Cu alte cuvinte, istoricul literar trebuie să rămână în interiorul domeniului său specific, considerând **opera ca fapt artistic autonom**. Exemplele nu lipsesc: „Cine cercetează împrejurările sociale din care a ieșit observația din *Madame Bovary* face istorie exterioară literaturii, cine studiază lumea însăși din acel roman ca realitate, cu toate problemele ce decurg din ea, acela numai face istorie literară". Evident, pentru a săvârși acest studiu, istoricul își poate adecva mijloacele de investigație, de la cele psihologice, sociologice și caracterologice la cele istorice, căci, spune el, „orice fel de considerație este un fel de a afirma vitalitatea operei de artă și întâi de toate existența ei", iar creațiile literare „au o dată care constituie nota existenței lor".

Un alt aspect, îndelung disputat, al istoriei literare (ca și al criticii) este chestiunea **obiectivității**. În această privință, G. Călinescu nu se pierde în nuanțe și face afirmații tranșante: „Orice interpretare istorică este în chip necesar subiectivă". Pentru el, a fi obiectiv înseamnă a recunoaște cu onestitate **autenticitatea operei**. Integrarea acesteia într-o structură și într-o succesiune presupune, fatalmente, o atitudine și o intuiție personală, prin care istoricul sesizează factorii de coerență ai unor fenomene literare. Acestea sunt elementele prime din care se constituie ideea călinesciană despre critica și istoria literară văzute ca **acte de creație**. În istorie, ca și în artă, nu atât noțiunea de „adevăr" este importantă, cât aceea de „verosimilitate", în limitele căreia istoricul poate valorifica informațiile documentare pentru a alcătui **scenarii credibile**. Într-o asemenea ordine a ideilor, scriitorii și operele lor (recunoscute ca autentice) devin elemente-pretext pentru o nouă creație — **istoria literară**: „O istorie a literaturii e o adevărată *comedie umană*, luând ca pretext scriitorii și se întâmplă uneori, în literaturile noi, ca să nu poți să scrii, pentru că n-ai suficiente acte, cu intrări și ieșiri (școli, curente, generații), nici o galerie suficient de complexă de eroi". Călinescu nu uită, desigur, că istoria literară fiind una a **valorilor**, istoricul trebuie să aibă aptitudinea de a stabili valori, „adică să fie un critic", care, la rândul său, e fatalmente necesar să dispună de vocație creatoare, concretizată într-un număr de încercări artistice. Au rămas celebre afirmațiile criticului în această privință: „Dacă nu poate fi bun artist el însuși, trebuie cel puțin să rateze cât mai multe genuri. [...] Criticul care n-a făcut în viața lui un vers, ba chiar își face o mândrie din asta, care n-a încercat să facă niciodată nuvelă sau roman, acela e un fals critic, un doctor, un profesor". Verdictele lui G. Călinescu se susțin prin propria sa prestație. El a scris și a publicat, se știe, două volume de poezii (*Poesii* — 1937 și *Lauda lucrurilor* — 1963), patru romane (*Cartea nunții, Enigma Otiliei, Bietul Ioanide, Scrinul negru*) și chiar o piesă de teatru (*Șun sau calea neturburată*). Și nu a ratat în nici unul dintre genuri.

Scanned with OKEN Scanner

Toate aceste principii, pe care se întemeiază concepția călinesciană despre critica și istoria literară, s-au concretizat în câteva volume ce-i atestă personalitatea unică: *Viața lui Mihai Eminescu, Opera lui Mihai Eminescu, Viața și opera lui Ion Creangă*, monografiile *Nicolae Filimon* și *Grigore Alexandrescu*. În toate, ideile sale devin operaționale și sunt puse în mișcare într-un mod strălucit, atestându-i virtuțile creatoare. Opera sa capitală, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, unică până astăzi, întrunește toate aceste calități. Aceasta este nu numai o lucrare istorico-critică remarcabilă, dar și, în spiritul ideilor autorului, un adevărat **roman al literaturii române**, în care scriitorii sunt personaje vii, situabile în tipologii sau individualități puternice, iar operele devin faptele lor de viață. Istoricul are meșteșugul rar de a reconstitui atmosfera unei epoci, de a portretiza, a fixa caractere, de a surprinde alcătuirea ideilor în mersul existenței, de a broda fermecător în marginea unui detaliu documentar și, mai ales, de a surprinde în toate acestea procesul de constituire a operei. Fără a acorda vreo atenție specială metodelor, istoricul adoptă instrumentele de investigație cele mai diverse (sociologică, psihologică, biografică, uneori economică), pe care le adecvează intenției de a reconstitui destine creatoare și, mai cu seamă, de a lămuri **procesul de înfăptuire unică a ficțiunii artistice**. Toate procedeele antrenate în realizarea acestui demers sunt însă subordonate exigenței estetice, criteriu pe care se întemeiază întreaga construcție a lucrării, căci, evident, intenția sa nu este de a face o istorie a faptelor culturale, ci a celor artistice. De aceea, perioada veche ocupă un spațiu redus, ca și literaritatea întreprinderilor din această epocă. „Literatura" religioasă și aceea a cronicarilor cheamă atenția doar asupra expresivității limbii sau a capacității de a evoca o istorie fabuloasă. Caracterizările sunt însă foarte concentrate și iau, ca peste tot în cuprinsul *Istoriei...*, forme memorabile, fără a evita superlativele: enunțurile lui Gr. Ureche se alcătuiesc „ca niște brocarturi grele sau în felii ca mierea", secvența în care Miron Costin „descrie năvala lăcustelor este cea mai puternică transfigurare biblică a realității din literatura română, un măreț episod dantesc". Neculce, ca și Creangă, este un „suflet rural", are o „ingenuitate șireată", dar mai ales „acel lucru învederat, dar inanalizabil, care se cheamă darul de a povesti". În alte locuri, scriitori minori, dar merituoși prin aportul la înțelegerea spiritului epocii, beneficiază de calificări similare. Obscurul Barac, de pildă, „are un adevărat geniu al titlului analitic care taie răsuflarea", iar Matei Milu face aprecieri ironice „Asupra istericalelor" de modă orientală a femeilor, menite „de a atrage atenția bărbaților, corespunzând vaporilor, capriților, leșinurilor occidentale". Sunt exemple care atestă geniul caracterizator al lui G. Călinescu, dar și nesupunerea sa față de clasificările și judecățile consacrate. Din acest unghi, e de semnalat tendința autorului de a reașeza opera unor scriitori în **scara axiologică**, pe o treaptă mai sus sau, dimpotrivă, inferioară. Printre decăzuții din merite se numără Vlahuță și Panait Cerna, în vreme ce Alexandru Macedonski, cvasi-ignorat de critică, este pus în drepturi într-un mod spectaculos, fiind considerat „poet integral", „tot așa de mare ca și Eminescu în punctul cel mai înalt atins". Desigur, perioada contemporană (primele patru decenii ale secolului trecut) beneficiază de analize mai ample, de multe ori surprinzătoare și la fel de memorabile. Fără îndoială, *Istoria...* călinesciană este opera unui artist, dar, mai presus de toate este excepțională capacitatea istoricului de a integra elemente extrem de diferite într-o arhitectură coerentă, cu finalități precise, dar și impresionantă estetic. Ceea ce o susține este un număr de vectori care sugerează articulări secrete între epoci, curente și scriitori, surprinzând spiritul literaturii române și caracterul ei organic evolutiv.

Scanned with OKEN Scanner

Istoria literaturii române. Compendiu

Hortensia Papadat-Bengescu

După o producție de pagini de jurnal vaporoase, interesante pentru psihologia și mai ales fiziologia femeii, Hortensia Papadat-Bengescu s-a dedicat unei serii de romane „proustiene". Oricât s-ar zice că nu femeia e cea mai indicată pentru observația obiectivă, Hortensia Papadat-Bengescu aduce incontestabil un material mai bogat decât orice alt romancier, ceea ce se explică prin chiar condiția feminină. Scriitoarea crede în valorile sociale, le trăiește și le scrutează, se coboară la acel infinit mic care e marea materie a romanului. Respectul pentru lumea convențională o face să dea importanță societății snobe, apropiindu-se astfel de formula intimă a romanelor lui Proust care transcriu viețile consumate în nimicuri mondene, tragediile imperceptibile ale salonului. Prin definiție, astfel, Hortensia Papadat-Bengescu scrie un roman curat orășenesc, consacrat exclusiv proceselor inutile ale unei clase scutite de problemele aspre ale existenței. Eroii sunt bogați. Încolo, lăsând la o parte buna poziție observatoare, literatura scriitoarei respiră adânc feminitatea. Se constată în ea întâi oroarea de promiscuu și degenerat, de unde o galerie întreagă de schilozi fizici și morali (paralitici, isterici, gemeni, hibrizi, copii nelegitimi). Caracterologia e înlocuită cu examenul sanitar. Eroii sunt bine născuți sau degenerați, sănătoși ori bolnavi. Boala îndeosebi e climatul în care trăiesc personagiile, și locul predilect de desfășurare — sanatoriul. Congestia cerebrală, neurastenia, septicemia, tuberculoza, cancerul, ulcerul stomacal, anemia pernicioasă, iată câteva dintre maladiile în jurul cărora se încheagă intrigile. Cel mai bun roman rămâne **Concert din muzică de Bach**, *tablou al unei societăți în mers spre perfecția aristocratică, deocamdată numai în faza snobismului, ai cărei exponenți tipici sunt prințul Maxențiu și Elena. Maxențiu, tuberculos, suferă de o dramă foarte particulară. Nu se teme de boală, în gravitatea căreia nu crede. El e plictisit de teama descalificării pe care i-ar putea-o aduce în lume o suferință atât de proletariană. Elena e înnebunită de protocol. Ea pune la cale un concert din Bach, în locuința ei, la care nu vor lua parte decât invitați selecți. Toată activitatea ei se reduce la pregătirea concertului și redactarea listei de invitați.* **Drumul ascuns** *tratează un alt aspect de mondenitate. Toată lumea „bine" din roman merge să moară în sanatoriul doctorului Walter. Aici sfârșesc Lenore, de cancer, și Drăgănescu, de cord. Aristocratismul doctorului Walter, colecționar de artă și organizator de recepții, stă în aparatura rece și exactă. Sanatoriul funcționează în lux, tăcere și regularitate cronometrică și mai ales cu înlăturarea oricăror semne de suferință umană. Pateticul este eliminat ca impur. Decesurile se petrec în taină, mascate de recepțiile de gală. Doctorul are o musculatură facială impenetrabilă, hotărârile lui sunt sugerate politicos și iritația nu e niciodată exteriorizată. Relațiile între el și Lenore sunt diplomatice. Toată existența familială e un joc de aluzii, de subînțelesuri, de audiențe și formalități, de mici gesturi semnificative. Elena, vrând să se despartă de Drăgănescu, nu găsește formula decentă spre a-i face intimația. Atunci pleacă sub un pretext firesc în Elveția, de unde începe cu soțul un duel subtil de scrisori cu o tactică și un protocol atât de exagerate, încât impulsiunile sunt omorâte de convenience și soții nu pot să decidă oficial ceea ce în faptă s-a petrecut de mult. Această lume e ușuratecă. Lenore, din pudoare feminină, nu destăinuie doctorului Walter suferința ei. Când boala este evidentă, nu-și dă seama de gravitate și se pierde în frivolități, încărcându-și patul de sanatoriu cu dantelării, cu cutii. Walter suportă dezagregarea Lenorei și moartea ei cu o impasibilitate*

Scanned with OKEN Scanner

perfectă. Totul se petrece după normele exacte ale sanatoriului, fără întârzieri, fără dezordini sentimentale. Walter e un artist în a notifica economic o știre rea, evitând supărătoarea mărturisire și provocând diplomatic ideea în chiar mintea celui interesat. Elena pierde în sanatoriul Walter pe mamă-sa, Lenore, și pe soțul ei, Drăgănescu, însă e atât de înghețată de oficialitatea mondenă încât pare să prețuiască bunul-gust al celor doi de a fi murit într-un loc convenabil. ***Logodnicul*** *încearcă studiul vieții de mahala, în care autoarea nu are nici o competență. Tema însă e originală și bogată în posibilități. Un tânăr provincial, venit la București cu intenția de a se împinge în lumea mare chiar prin mijlocirea unor femei de moravuri dubioase, cade victimă credulității lui și descoperă totdeodată un suflet bun care îl face infirmierul neprevăzut al unei bolnave de ulcer stomacal.* ***Rădăcini*** *e romanul, inform și lung, al crizelor intime feminine, de natură fiziologică, insatisfacțiuni erotice, încetări ale funcțiunilor. Ceea ce înstrăinează, și pe nedrept, pe mulți de literatura Hortensiei Papadat-Bengescu e stilul prolix și chiar agasant, stil de conversație în definitiv, potrivit materiei.*

Abordarea textului

Textul reproduce integral capitolul dedicat romancierei interbelice în *Istoria literaturii române. Compendiu*, anunțată chiar în prefața *Istoriei* „mari" din 1941 și apărută, într-o primă ediție, în 1945. Opțiunea pentru această variantă are câteva justificări. Pe de o parte, textul din compendiu nu înregistrează modificări ale percepției criticului asupra operei romanești a Hortensiei Papadat-Bengescu. Pe de altă parte, modul călinescian de a concentra rezultatele observației, de a surprinde esențialul și a-și exprima judecățile în formule lapidare e cât se poate de instructiv. În sfârșit, trebuie avut în vedere că, în chiar variantă compendiată, mărcile stilistice ale discursului critic își păstrează intactă savoarea.

Între multiplele valori ale fragmentului primează aceea că istoricul vădește o admirabilă **consecvență a principiilor**, pe care își întemeiază atitudinile și își justifică verdictele. Punctul de plecare al analizei sale nu se află atât în circumstanța socială a epocii (exterioară), cât în structura psihologică a scriitoarei, pe care o fixează cu o fină intuiție în câteva caracterizări repezi, dar cu funcționalități precise în înțelegerea mecanismului de constituire a operei.

Contrar opiniei curente, criticul sugerează întâi că, în general, feminitatea e mai aptă să supună observației un material bogat, deși, dintr-o frază ulterioară se înțelege că scriitoarea nu accede la condiția „observației obiective" și rămâne consecventă naturii feminine ce se exprimă în literatura sa prin „oroarea de promiscuu și degenerat". În mod particular, romanciera „crede în valorile sociale", respectă „lumea convențională", ceea ce îi orientează atenția spre mediile snoabe, cu care are afinități și unde convenția și protocolul social se manifestă mai intens. În consecință, observă criticul spre sfârșitul fragmentului, pentru „studiul vieții de mahala" „autoarea nu are nici o competență".

În aceeași primă secvență a studiului său, G. Călinescu exprimă, subtextual, câteva linii directoare ale propriei concepții despre roman, din care, evident, rezultă și atitudinea și judecățile privitoare la creația scriitoarei. „Marea materie a romanului", spune el, este „infinitul mic", adică modul particular prin care se exprimă aspectele generale ale lumii. De aici, o anume ostilitate față de proustianismul excesiv căruia, în alte studii ale sale, îi contestă în termeni

Scanned with OKEN Scanner

radicali adecvarea la spiritul și la gradul de evoluție a literaturii române. În fragmentul analizat aici, atitudinea de respingere ia mai degrabă tonul ironiei manifestate fie în forme mai subtile, cu sugestii caragialești („Hortensia Papadat-Bengescu scrie un roman curat orășenesc"), fie directe, în calificări tranșante (romanele lui Proust „transcriu viețile consumate în nimicuri mondene, tragediile imperceptibile ale salonului").

E de observat că, după ce a surprins circumstanța psihologică (interioară) a creației, referirile la persoana autoarei dispar cu totul, lăsând să se desfășoare analiza universului fictiv al romanelor. Cel mai des, discursul critic se derulează la limita dintre **observația persiflantă** și **caracterizarea sobră**. Spre exemplificare, sunt de citat două enunțuri care vizează același personaj, doctorul Walter: „Aristocratismul doctorului Walter, colecționar de artă și organizator de recepții, stă în aparatura rece și exactă" și, mai departe: „Walter e un artist în a notifica economic o știre rea, evitând supărătoarea mărturisire și provocând diplomatic ideea în chiar mintea celui interesat". Judecățile sunt astfel conținute în acest discurs construit în formele descriptive ale unei neutralități aparente. Fără a nega autenticitatea operei și resursele scriitoarei de a constitui universuri fictive, coerente în datele structurii sale de percepție și de observație, criticul nu dă un verdict decis și, în final, când ia în discuție stilul prozatoarei, lasă concluziile într-un echilibru oarecum ambiguu. Forța acestui text stă, fără îndoială, și în puterea criticului de a **re-crea universul romanesc** și de a-l așeza într-un discurs (creație) propriu, care are el însuși valoare axiologizantă.

▲ Repere critice actuale

„...G. Călinescu [...] este un caz într-adevăr excepțional în literatura modernă, un caz în care se întâlnesc o forță de creație fără egal și o genialitate (în sensul franțuzesc al termenului) ieșită din comun. Cu toate acestea, G. Călinescu se arată, în scrisori, nemulțumit de sine, acuză maladii mai mult sau mai puțin reale, fuge de mondenități, este — cum am precizat deja — suspicios față de prieteni și față de dușmani și își stabilește un cod de existență din care exclude cu desăvârșire cumetria literară, spiritul de ceată în cultură. [...]

Omul este, nu mai încape tăgăduință, un spirit oscilant, iritabil, cu accese de mânie intelectuală, pregătit pentru represalii, dar, după o vreme, mânia trece și spiritul de justiție estetică învinge. Este, oare, ceea ce se cheamă un spirit livresc, un om care se construiește intelectual, înfrângând, ca E. Lovinescu, datele firii, *psihea* originară? E călinescianismul opera impetuosului, imprevizibilului G. Călinescu, așa cum maiorescianismul ca stare de spirit și comportament social este produsul meticulos urmărit și înfăptuit al lui Maiorescu? Limpede este faptul că, în ce-l privește pe G. Călinescu, lucrurile nu sunt niciodată foarte limpezi și, mai ales, nu sunt statornice. G. Călinescu mi se pare a fi nu un *talent*, ci — în sensul dat de Goethe acestei noțiuni — o *natură*. O natură elaborată în mare parte de un intelectual eminent, poate chiar genial, care crede în puterea ideilor și cultivă *schema omului universal*. Deosebirea de Maiorescu sau E. Lovinescu, naturi stabile și stabilizatoare, previzibile, este că G. Călinescu nu-i o natură nici stabilă, nici stabilizatoare. Este un spirit, cum au observat toți cei care l-au cunoscut, ușor inflamabil, imposibil de ghicit în reacțiile sale, capabil de mari injustiții în sfera relațiilor umane, dar și de gesturi de mare delicatețe... Când adversarii săi sau, mă rog, contemporanii săi sunt în dificultate (mă gândesc la Tudor Vianu, dat afară pentru o vreme de la Universitate), el încearcă să-i ajute

Scanned with OKEN Scanner

moral și material, le trimite scrisori cordiale, pe scurt, omul inconsecvent cu sine și cu alții se arată afectuos, prietenos, săritor, uitând de supărările, polemicile (unele foarte dure) anterioare. Îmi amintesc că o scrisoare către un critic din epocă se încheie cu această propoziție formidabilă: «Te îmbrățișez cu mâinile spiritului meu»...

«Marele Gim», cum îi spuneau elevii săi (Al. Piru, de pildă), este un spirit ieșit dintr-un mediu incert și probabil cu mari traume interioare. Nu face niciodată caz de ele, le acoperă și încearcă să le depășească printr-o filosofie de viață scoasă din cărțile moraliștilor și, evident, din propriile reflecții. Nu vrea sau nu poate, cu toate acestea, să-și disciplineze temperamentul. Stilul lui critic se caracterizează prin vehemența ideilor și, fapt important, printr-o puternică imaginație a ideilor, *un romanesc excepțional al ideilor*... Combate în articole excesele eului, impudica egolatrie, vanitățile omului de litere etc., dar pare a fi el însuși scuturat de multe ori de frigurile egocentrismului, nu vrea să vorbească despre sine, dar discursul său critic și moral este totdeauna la persoana întâi, pe scurt, G. Călinescu are o filosofie de viață și își construiește un sistem de idei pentru a birui improvizația, excesele temperamentului, dar, în interiorul sistemului și al filosofiei de viață, eliberează imaginația și pasiunile, adică toate forțele naturii originare. Acestea vin de multe ori în contradicție cu cealaltă *natură*, construită de autor, *natura de sus*, pusă sub semnul omului universal și al modelelor cuturii. Se adaugă la toate acestea un simț excepțional al *creației*. G. Călinescu este un mare scriitor, nu mai încape discuție, și a făcut din critica literară o operă de creație ce poate fi citită pentru ea însăși ca o superioară proză de idei".

(Eugen Simion, *Fragmente critice*, vol. III, *Mit. Mitizare. Mistificare*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999)

Bibliografie selectivă

Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. II, Editura Cartea Românească, București, 1978.

Dumitru Micu, *G. Călinescu. Între Apollo și* Dionysos, Editura Minerva, București, 1979.

Mircea Martin, *G. Călinescu și „complexele" literaturii române*, Editura Albatros, București, 1981.

Șerban Cioculescu, *Itinerar critic*, vol. IV, Editura Eminescu, București, 1984.

Alexandru Piru, *Critici și metode*, Editura Cartea Românească, București, 1989.

Scanned with OKEN Scanner

MARIN PREDA

PROZA SCURTĂ REALIST-PSIHOLOGICĂ

Calul

Sfânt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el.
Ion Barbu

Florea Gheorghe avea de făcut o groază de treburi, dar dintre toate vroia să termine una, acum, de dimineață, înainte ca soarele să răsară și să-l apuce căldura, și la care se gândise încă din ziua trecută.

El se sculase în dimineața aceea mai devreme.

După ce înghiți vreo câteva gloduri de mămăligă cu brânză, se duse în grajd și începu să cotrobăie după niște lanțuri și curele, apoi le lăsă, luă un căpăstru și se apropie de un cal care dormea nemișcat lângă iesle. Îi vârî capul în căpăstru, îl dezlegă și îl trase încet în mijlocul bătăturii. [...]

Era un cal înalt, bătrân, cu părul încrețit pe burtă și ros de ham aproape pe toată pielea. [...] Se apropie mai mult de el și începu să-l mângâie, trăgându-l de smocul de păr din vârful frunții: o vreme și apoi porni cu el de căpăstru spre poarta drumului. [...] Încet, încet, o luară prin mijlocul șoselei. Calul călca rar, legănându-și trupul, și la fiecare pas oasele îi ieșeau ascuțite în sus, îmboldindu-i pielea să i-o rupă.

— Ei, hai, bătrânule, că ți-ai mâncat tărâța... Hai, mă, să pești iarbă verde...

În dreptul unei fântâni calul se opri pe loc. Omul deodată se încruntă. Câtva timp stătu cu fruntea în jos și de astă dat nu se mai uită la el și nu mai râse. Prin cap îi trecu parcă o fluturare ca de fum, care i se prelinse înăuntru și îl înfioră. [...] În tăcerea dimineții, cei doi *[subl. aut.] stăteau unul lângă altul, liniștiți și împăcați și, după o vreme, calul oftă. [...] Dar, după o vreme, cei doi părăsiră drumul ce se întinde în sus, pe după o carieră roșie de piatră și ajunseră în capul unei văgăuni largi și adânci, crăpată peste maluri de scurgerea apelor și plină de oase înălbite de mortăciuni. [...] Coborâră în văgăună și, într-un loc, Florea Gheprghe se opri. În clipa aceea, peste coama înaltă a salcâmilor care abia se zăreau spre sat, razele soarelui țâșniră pe nesimțite și umplură cu lumina lor roșie întreaga văgăună. Omul parcă se înfioră speriat. [...] Ceva asemănător răsări atunci și în celălalt; se trase înapoi, uitându-se la animalul pe care îl trezise fără să-și dea seama și, prins parcă de o grabă înfricoșată, strânse frânghia și lovi cu un*

Scanned with OKEN Scanner

icnet scurt, drept în creștetul buimăcit al animalului. [...] Când îl văzu jos, întins și mare și suflând greu, omul avu un șuierat lung și scălâmbăiat, ca și cum ceva s-ar fi spart și ar fi vuit într-însul, [...] ca și când din cap și din inimă i-ar fi zburat niște păsări și ar fi șuierat după ele. [...]

Abordarea textului

Publicată mai întâi în Timpul (1942) și cuprinsă apoi în volumul de debut din 1948, schița *Calul* (precum altele) a prilejuit comentatorilor observația că în lumea prozatorului se petrec multe acte de violență care, la nivelul mai profund al semnificațiilor posibile, nu s-ar asocia cu un sens previzibil.

Aparent, în acest text e dificil, aproape imposibil de identificat o structură de adâncime. Impresia provine din faptul că, dintre toate scrierile de început ale prozatorului, aceasta e cea mai săracă în informații auctoriale privind interioritatea personajului. Notația naratorului ia aici maximă distanță față de obiectul relatării, pe care îl prezintă în manieră aproape exclusiv comportamentistă. Deși de pe poziții diferite, criticii sunt în general de acord că Florea Gheorghe săvârșește un act firesc integrat în economia rurală întemeiată pe reguli și funcționalități stricte. E vorba aici de sacrificarea unui animal bătrân, devenit inutil și împovărător pentru gospodăria țărănească. S-a observat însă mai puțin că între fapta pe care urmează să o săvârșească și disponibilitățile interioare ale personajului există un decalaj care îl situează pe o poziție de inferioritate. Contrastul dintre planul categoric și îndelung chibzuit („Se gândise încă din ziua trecută") și ezitările permanente, dovedite până la înfăptuirea lui evidențiază un anume handicap psihologic. În raport cu caracterul de urgență al faptei (apăsătoare, stresantă, din moment ce condiționează de ea realizarea altor „o groază de treburi"), ezitările, amânările ghicite în gesturile personajului indică o neliniște profundă. Narațiunea are **aspectul desfășurării unor secvențe cinematografice juxtapuse**, filmate cu încetinitorul. Semnele nehotărârii, ale amânării sunt numeroase în cuprinsul povestirii: „Mâna omului strânse biciul domol" ; „*Cei doi* stăteau unul lângă altul, liniștiți și împăcați și după o vreme calul oftă" ; „Omul se încruntă a doua oară și multă vreme rămase nemișcat" ; „Cam nehotărât, omul porni" ; „Mergeau tot încet" ; „Calul întârzia la apă". În plus, Florea Gheorghe își oferă, ca pentru a-și abate gândurile, și răgazul unor reflecții critice asupra erorilor lingvistice ale nevestei fierarului sau pentru o conversație negrăbită, la o țigară, cu alt țăran. Contrastul acesta nu poate fi lipsit de sens. El ar putea indica un sentiment de vinovăție anticipativ, dar e vorba și de un complex de inferioritate (neputință, dificultate) al personajului în raport cu actul sălbatic pe care trebuie să-l înfăptuiască. Scena de la fierărie poate oferi o cheie în această privință: ezitările, amânările personajului provin dintr-un complex de neajutorare, de singurătate neliniștită în fața necesității de a înfăptui ceva care îl înspăimântă. De la fierar el voia **ceva**, o unealtă ucigașă, desigur, și prin asta complicitatea măcar indirectă a cuiva la actul criminal, resimțit ca atare și, de aceea, nenumit. Absența fierarului „îl nemulțumea și mai ales îl încurca": „Nu-i nimic, vorbi el, o să văd eu. Da, da... o să vedem noi dacă o să ajungem acolo..." Există, neîndoielnic, în acest moment, aici o bine marcată dimensiune psihologică a inferiorității în

Scanned with OKEN Scanner

raport cu importanța, dar și cu cruzimea unui act necesar, a unei realități pe care personajul urmează să și-o asume pe cont propriu.

Schița *Calul* poate fi citită și în sensul dezvoltării unui complex oedipian, sugerat printr-un proces de substituire alegorică. Chiar și moto-ul barbian, *Sfânt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el,* poate întemeia o asemenea interpretare. Florea Gheorghe se pregătește parcă să ucidă ceva din propria ființă, să extirpeze o prezență, o imagine devenită persecutoare, probabil a tatălui. De aici și hotărârea lui mereu amânată, trasă parcă înapoi de un sentiment de milă vinovată. **Cei doi** e o sintagmă deseori utilizată și subliniată în text chiar de autor. Florea Gheorghe se comportă cu animalul bătrân precum cu o ființă omenească, fie că o face cu duioșie, fie cu asprime reținută, și îi vorbește în permanență: „Vrei să bei apă, îngână omul. E!... Hai să-ți dau apă..."; „Hai, mă, că m-apucă nimiezul și am o groază de treburi". În câteva rânduri i se adresează cu *Tată*, sau *Bătrânule*: „Hai, tată, hai să mergem..."; „Ei, hai, bătrânule, că ți-ai mâncat tărâța" ; „Hai, tată, hai, mânzule". Cuvântul poate fi un simplu apelativ, frecvent, de altfel, în limbajul țărănesc, totuși prozatorul nu-l mai folosește vreodată în împrejurări similare, încât e posibil ca aici să exprime o relație psihologică de adâncime, un complex oedipian deghizat, exprimat în forme deturnate. Desfășurată în cheie psihanalitică, lectura schiței oferă rezolvarea alegorizată a complexului oedipian. „Paricidul" sublimat ia, în acest caz, o formă deviată. Argumente aduce chiar finalul schiței. Sentimentului de vinovăție anormal sau, în orice caz disproporționat, dacă ar fi vorba doar de un act gospodăresc, i se adaugă spaima de a fi săvârșit o faptă interzisă din punct de vedere moral. Spaima vinovată a personajului e în vădită antiteză cu constatarea neutră a ciobanilor care au asistat la crimă și care situează întâmplarea în firescul cutumelor sătești: „Ia uite, băăă [...] Unu belește un cal! Cu-țu, naaa!... Na, bobica, naaa!...". Ciobanii constată și-și văd de ale lor. Pentru ei nimic neobișnuit nu s-a întâmplat. E un contrast evident aici, care arată că în subconștientul personajului actul receptat ca banal din perspectiva codului rural are, de fapt, o cu totul altă reflectare și valoare simbolică.

LUMEA RURALĂ ÎN VIZIUNE EPICĂ MODERNĂ

Morometii

Abordarea textului

După o foarte scurtă expoziție în care, conform canonului realist, se fixează întâmplările într-un cadru spațio-temporal bine determinat (satele din câmpia Dunării, în anii dinaintea celui de-al Doilea Război Mondial), romanul prezintă familia Morometilor, abia întoarsă de la câmp, într-o după-amiază de vară. Secerișul i-a istovit pe băieții cei mari, Paraschiv, Nilă și Achim, care își caută câte un loc mai ferit pentru a se odihni. Fetele, Tita și Ilinca, au plecat la gârlă să se scalde; în curând sosește și Niculae, mezinul, care fusese cu oile la păscut, în timp

Scanned with OKEN Scanner

ce Catrina face pregătiri pentru cină. Fiecare pare „terorizat" de ceva: băieții cei mari — de muncă, fetele de feminitatea care începe să înflorească, Niculae de o oaie îndărătnică, Bisisica, iar mama se simte excedată de treburile gospodărești ale acestui moment al zilei. Însuși Ilie Moromete, așezat pe stănoaga podiștei, trebuie să facă față insistențelor lui Tudor Bălosu, vecinul său, care încearcă a-l determina să-i vândă salcâmul bătrân din spatele casei.

Totul sugerează atmosfera firească dintr-o gospodărie țărănească obișnuită, dar această scenă conține informații prețioase, însă discrete, despre conflicte mai grave, care nu întârzie să se manifeste și care, în timp, se vor acutiza. Nemulțumirile sunt mai adânci decât par a se întrevedea la începutul acestui episod. Între băieții cei mari (din prima căsătorie a lui Moromete) și copiii rezultați din conviețuirea cu Catrina sunt neînțelegeri privitoare la pământuri și proprietatea asupra casei. Niculae vrea să meargă la școală, dar întâmpină, deocamdată, rezistența tatălui, împotriva căreia are un singur aliat, și acela timid, în persoana mamei. Fetele se străduiesc să obțină ceva zestre, iar Achim, Nilă și Paraschiv vor să plece cu oile la București, pentru a câștiga bani în beneficiul familiei. În realitate, complotează cu Guica, sora lui Moromete, care are de răzbunat afronturi vechi și nesemnificative. Ilie însuși e asaltat de scadența unor datorii. Despre cea mai urgentă dintre ele, „fonciirea" (impozitul pe pământ) îl avertizează vecinul său, sperând că-l va convinge să-i vândă salcâmul.

Toate acestea se dezvăluie pe parcursul aceleiași seri, când aflăm că nici alte familii nu sunt ferite de conflicte. Polina, fata bogatului Tudor Bălosu, iubește un băiat sărac, pe Birică, dar tatăl ei se opune vehement unei eventuale căsătorii. El a destinat-o unui flăcău înstărit, pe nume Stan Cotelici. Mai toate familiile satului au probleme și fac obiectul unor direcții narative distincte, părăsite și reluate alternativ, care nu pot fi reconstituite decât separat. Polina se revoltă împotriva autorității paterne și pune la cale fuga iubitul ei, în ziua când în curtea lui Bălosu se desfășoară jocul călușului. Fermecător feminină, dar și aprigă, ea amenință că va da foc casei părintești și-l determină pe Birică să ia în forță pământurile ce i se cuvin drept zestre. Rezolvarea conflictului e una dintre puținele fericite pe care le prezintă romanul. Cei doi își construiesc singuri o casă, săpând pământ dintr-un mal de la marginea satului, și vor întemeia o familie armonioasă, înfrângând, prin iubire, prejudecățile și opreliștile. Mult timp după ce se căsătoresc „continuau să se uite unul la altul ca și cum ar fi fost singuri pe pământ".

Familia lui Țugurlan e săracă. Bărbatul e harnic și integru, dar, la împărțirea pământurilor, după Primul Război Mondial, n-a fost prea norocos. Nevoile l-au făcut ursuz și aspru, iar răutatea față de cei care s-au putut gospodări mai bine îl face uneori și agresiv. E singurul care nu vede cu ochi buni flecăreala nevinovată din poiana lui Iocan, înjură și e gata să se ia la bătaie cu Cocoșilă, unul dintre actorii principali ai spectaculoaselor întruniri. Pentru el, viața e o confruntare continuă și dură, motiv pentru care își educă fiul, abia un copil, în același spirit. Va pătimi când revolta lui, îndreptățită de altfel, se manifestă fățiș și violent față de fraudele autorităților sătești. Când se descoperă că la moară, proprietatea primarului Aristide, țăranii sunt furați de o parte din cantitatea de făină ce li se cuvine, Țugurlan ripostează, îl bate pe jandarm și îi ia arma, apoi este însă arestat și trimis la închisoare, tocmai când descoperise înțelesul solidarității umane și se părea că în sufletul său sentimentul prieteniei va lua locul circumspecției agresive.

Familia lui Boțoghină are o situație materială mai bună, soții se înțeleg bine, cei doi copii, Vatică și Irina, sunt harnici, ascultători și cu dragoste de carte. Curând, o dramă cumplită va pune capăt liniștii și armoniei familiale. Vasile Boțoghină, tatăl, se îmbolnăvește grav, umblă pe la medici, la oraș, cheltuiește bani mulți ca să se vindece și, pentru asta, e nevoit să vândă o parte însemnată din pământuri. Fără folos, însă. Moare, iar dispariția lui îl silește pe Vatică

Scanned with OKEN Scanner

să iasă înainte de vreme din vârsta copilăriei și să-și asume prerogativele paterne. Tatăl a avut însă grijă ca înainte de a muri să lase lucrurile în bună rânduială, și-a învățat copiii să țină secera în mână și să o folosească eficient, să știe rostul cailor și să-i îngrijească. E soarta mai tuturor copiilor din sat.

În familia lui Traian Pisică domnește neorânduiala. Clanul e numeros, femeia a născut, într-un timp relativ scurt, treisprezece copii, între care două perechi de gemeni. Tatăl e cizmarul satului, îi place mai mult să trândăvească și să fumeze, năravuri cu care și-a învățat de mici și copiii. Altceva nu i-a mai învățat. „Sfârfâlică, na la tata din țigară, lua-te-ar dracii!" e singura formulă educațională pe care o folosește și pare mulțumit cu demersul său: „De vândut pământul, vi l-am vândut, de învățat să fumați v-am învățat, de băutură, mai învățați și singuri!". A avut ceva pământ, dar l-a împuținat, vânzându-l ca să facă rost de bani pentru țigări și băutură. Cu tot pitorescul lui, personajul nu e acceptat de morala sătească, oricât de tolerantă e aceasta. Pisică e un reper negativ, iar oamenii îl evocă ori de câte ori vor „să fie pricepută mai bine neorânduiala sau dezmățul dintr-o familie". „Ca la alde Pisică", spun ei și comparația e imediat înțeleasă. Pisică face parte dintre „bezmeticii" satului și nu e singurul. Din fericire, aceștia nu sunt nici mulți. Vasile Tăbârgel se află printre ei. El își bate nevasta care mai calcă pe de lături. Pentru cei ca ei, oamenii au o vorbă cu care îi caracterizează scurt: „Țigani!".

Cele mai multe episoade relatează însă evenimentele petrecute în familia Moromeților. În primul volum, aceasta se află sub autoritatea tatălui, care e indicată, simbolic, și de poziția sa la cină, pe pragul casei, de unde îi poate domina, supraveghea și sancționa, dacă e cazul, pe ceilalți. Exponent al unui cod rural arhaic, Ilie Moromete are de înfruntat pe de o parte exigențele istoriei, iar, pe de altă parte, divergențele familiale crescânde. Are datorii la bancă, este asaltat de plata „fonciirii" și trebuie să găsească soluții păstrându-și gospodăria și familia intacte.

El nu se află doar în conflict cu istoria, ci și cu sine. Firea sa contemplativă, reflexivă, are nevoie ca spiritul să rămână liber pentru a-și putea afirma esența. Cu fiecare eșec și fiecare modificare comportamentală care îl îndepărtează de credințele sale, teritoriul libertăților spirituale se micșorează. Acceptă, la insistențele băieților cei mari, să facă negoț cu porumb la munte, unde prețurile sunt mai bune. Tudor Bălosu așa procedase și afacerea se dovedise rentabilă. Moromete nu poate acționa însă eficient împotriva propriilor convingeri, se întoarce din periplul negustoresc cu bani puțini și cu amintirea ochilor înduioșători ai unei muntence la care și înnoptase. Astfel de experiențe au pentru el mai mult valoare cognitivă. Apelează la primarul Aristide, ca să obțină un împrumut sau o păsuire pentru plata impozitelor. O face însă cu demnitate, în modul său caracteristic, solicitând un act prin care „Domnul Ilie Moromete din comuna cutare, județul cutare, consfințim noi că nu mai are dreptul să plătească fonciire și impozite" și „semnând" documentul „în aer cu o mișcare lungă și încogârlițată". Primește împrumutul, în schimbul sprijinului acordat primarului la următoarele alegeri. Banii primiți nu vor fi de ajuns decât pentru a amâna scadența care se apropie amenințător așa cum se întâmplase cu cei obținuți pe salcâm de la Tudor Bălosu, căruia fusese nevoit, în cele din urmă, să i-l vândă.

Nu întâmplător două episoade definitorii pentru situația, firea și condiția existențială a personajului principal sunt legate între ele printr-o singură relație de sens. Ca în fiecare duminică, Ilie Moromete se află în poiana fierăriei lui Iocan, loc de adunare a mai multor bărbați din sat. Un adevărat spectacol se desfășoară aici, unde Moromete, Cocoșilă și Dumitru lui Nae au rolurile principale, fascinându-i pe ceilalți cu savuroase exerciții ale spiritului. În bună parte

Scanned with OKEN Scanner

gratuit, acest exercițiu are și o subtilă funcție moralizatoare, cei trei supunând ironiei fine faptele care depășesc marginile admisibile ale cutumelor sătești.

– Mai prețuit decât toți este însă Ilie Moromete, semn că în satul predist respectul e datorat capacităților spirituale ale individului, nu neapărat averii. Oamenii au însemnătate în măsura în care gândesc lumea și întâmplările cu o minte ageră și în respect față de o morală simplă, dar temeinică. E momentul fast al personajului, când natura sa se manifestă plenar, iar spiritul se eliberează de constrângerile existenței. În mod semnificativ, tocmai din acest moment e smuls de vestea că Jupuitu, perceptorul satului, a venit să-i confiște bunurile pentru neplata „fonciirii". Totuși, autoritățile manifestă încă o anumită îngăduință, iar Moromete valorifică această atitudine într-o scenă memorabilă, dominându-l, manevrându-l și, în final, înfrângând asaltul perceptorului cu jocul său de gesturi și vorbe, subtile, dar necruțătoare.

Lovitura cea mai gravă vine însă din preajma sa. Mai întâi Achim, apoi Paraschiv și Nilă, incitați de Guica, fug cu oile și caii la București destructurând familia și lipsindu-i pe cei rămași în sat de mijloace importante de existență. Moromete e silit să ia hotărâri grave pentru a împiedica prăbușirea gospodăriei. Vinde lui Bălosu câteva loturi de pământ, plătește datoriile cele mai urgente și satisface dorința ardentă a lui Niculae de a merge le școală. Răul moral provocat de fuga băieților nu se va vindeca însă niciodată. În acest punct se încheie desfășurarea epică a primului volum.

Începutul celui de al doilea volum prezintă un Ilie Moromete cu preocupări și îndeletniciri noi care-l fac de nerecunoscut. E dinamic și întreprinzător și are un scop precis: să câștige bani, ca să-și aducă fiii rătăcitori înapoi. Tentativa eșuează însă, iar Moromete înțelege că băieții au fost definitiv adoptați de marele oraș, în posturi care tatălui i se par umilitoare: măturător, portar de bloc, lucrător la STB... Faptul e catalogat ca semn de nesănătate mintală, iar Moromete redevine cel știut dinaintea dramaticelor întâmplări. Întâmplarea jignește însă demnitatea Catrinei și a fetelor, care se consideră victime ale unei conspirații perfide și nu mai acceptă necondiționat autoritatea paternă. Moromete direcționează însă în favoarea lor câștigurile din negoț, iar relația cu cele două fete se normalizează. Catrina rămâne dușmanul înverșunat al lui Ilie, incitându-l la o atitudine similară și pe Niculae, care are un motiv în plus să se revolte împotriva tatălui, pentru că acesta îl retrăsese de la învățătură. Prin soluții de compromis, familia staționează, totuși, într-o stare de acalmie. A trecut, de altfel războiul, destui flăcăi au murit, între ei și Nilă, iar viața celorlalți își urmează cursul firesc. Tita se mărită, Niculae trăiește o primă experiență erotică în care se comportă ciudat, iar fata, Ileana, îl face de râsul satului. Curând, soțul Titei, Sandu Dogaru, moare într-un accident stupid, iar la parastasul lui, într-o criză de revoltă existențială, Niculae amintește o premoniție a cumnatului său în legătură cu o boală „care ne paște pe toți, o să intre pe furiș în sat și chiar despre un parastas ca ăsta a vorbit, *un parastas general, cu laude. [...] Laudele ce ni se vor aduce vor fi un parastas.*" Premoniția e ușor de decodificat din cursul ulterior al evenimentelor care se precipită. Clasa țărănească urmează să dispară, așa cum îi este sortit în programul noului regim politic, care se instalează în România și care își găsește și în Siliștea susținători dintre cei mai nesemnificativi și rudimentari indivizi, omameni roși de complexe: Gogonaru și Ouăbei, Adam Fântână, lipovean bețiv migrat din bălțile Dunării, Mantaroșie, om fără căpătâi venit de prin Moldova, analfabetul Bilă, care poartă creioane bine ascuțite în buzunarul de la piept și „ține legătura cu Uniunea Sovietică, Isosică... La primăria, devenită centrul de interes al satului, se țes intrigi, se fac și se desfac alianțe, cu singurul scop de a acapara puterea locală. Competitorii vorbesc de morala comunistă și sunt foarte doritori să aplice „dictatura proletariatului".

Scanned with OKEN Scanner

Sub influența noului notar, comunist cu idei nu tocmai dogmatice, Niculae intră în partid, urmează un instructaj sumar la județ și, devenit profet al „noii religii", se întoarce în sat să o propovăduiască. Citită în subtext, acțiunea sa e îndreptată împotriva tatălui, cu care se va afla într-un dramatic conflict moral până la moartea acestuia.

Moromete continuă să se lupte cu istoria, din ce în ce mai convins că nu are nici o șansă de izbândă. Fonciirea a fost înlocuită cu noile cote în produse, sistem diabolic, instituit pentru a-i forța pe țărani să se înscrie în colective. Acestea sunt calculate după o logică ciudată, conform căreia, dacă dispune de o anumită suprafață de pământ, țăranul trebuie să predea statului un număr de kilograme de lână de oaie. Noii perceptori nu mai sunt deloc îngăduitori, iar sătenii ajung în situația absurdă de a ceda în contul cotelor aproape toată cantitatea de grâu pe care o recoltaseră. Așa se întâmplă într-o vară când, țăranilor care primiseră pentru însămânțat grâu amestecat cu neghină, li se cere, la seceriș, să predea cotele stabilite în grâu curat. Adică toată recolta. Oamenii se revoltă, își încarcă grâul în căruțe să-l ducă acasă, dar mica răscoală e repede reprimată de apariția milițienilor, care se desfășoară pe arie în lanț de trăgători. Un tânăr se sperie și se îneacă în râu. Niculae, făcut răspunzător pentru evenimente, e pe cale să fie exclus din partid și, numai grație ajutorului inspirat al fostului notar, scapă de pericole și mai mari. Va dispărea câțiva ani, timp în care, retras la Mogoșoaia, devine inginer horticol, și va reveni în sat abia la înmormântarea tatălui său, cu a cărui dispariție se încheie, simbolic, existența clasei țărănești tradiționale.

* *
*

Materia epică a primului volum constă în prezentarea familiei Moromete, a neînțelegerilor din interiorul acesteia și a evoluției membrilor săi până la fuga celor trei băieți mai mari la București. Conflictul cel mai evident este intrafamilial și rezultă din confruntarea intereselor divergente ale Morometilor. Există însă și un conflict, mai estompat, cu izbucniri rare și fără consecințe grave, între țăranii cu stări materiale diferite: Țugurlan — Cocoșilă, Moromete — Tudor Bălosu, Birică — Tudor Bălosu... În subtext, se constituie însă un alt conflict, mai important, dar și mai insidios, între întemeierile tradiționale ale satului românesc și modelul economic capitalist.

În cel de al doilea volum, accentul se deplasează pe evenimentele care afectează întreaga colectivitate sătească: anii cotelor impuse aberant, etapă premergătoare colectivizării micilor proprietăți rurale, când clasa țărănească este destinată dispariției. Pe acest ecran se proiectează destinul unora dintre reprezentanții Morometilor.

Incipitul primului volum fixează decis romanul în formula realismului, furnizând informații minim necesare pentru situarea întâmplărilor într-un timp și spațiu bine determinate: „În câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare; viața se scurgea aici fără conflicte mari." Fraza a devenit celebră datorită formulării ei simple și inspirate, dar și deselor citări în interpretările critice. Ea sintetizează una dintre temele mari și predilecte ale scriitorului — **raportul dintre individ și istorie** — particularizată, aici, la destinul unei familii țărănești într-o perioadă când mica gospodărie rurală era decisivă pentru configurația satului și a economiei agrare românești. Citată și exploatată însă neglijent, prin omisiunea verbului „se pare", ea a putut conduce majoritatea comentariilor critice la analiza, uneori exclusivă, a conflictului familial care este, într-adevăr, cel mai evident în relieful epic al romanului. Văzută astfel, viața țăranilor predișți se scurge

Scanned with OKEN Scanner

„fără conflicte mari". E numai o iluzie care poate fi, deocamdată, ușor de întreținut. În fapt, chiar dacă nu se manifestă încă agresiv, istoria situează satul românesc într-un proces de eroziune, tinzând să-l dizloce din structurile lui tradiționale. Încât, mai mult decât aspectul accidental al unor evenimente familiale, e important să fie analizat acest proces de deconstrucție a clasei țărănești, al cărei exponent sintetic este, în ambele volume, Ilie Moromete. Personajul trebuie văzut astfel nu atât ca o individualitate, cât mai ales ca **întruchipare a unei spiritualități**, a unui mod de viață și a unei mentalități proprii unui cod străvechi de existență.

Chiar dacă reperele cronologice sunt destul de concrete (aproximativ jumătatea deceniului al patrulea al secolului trecut), personajul lui Marin Preda se află, în primul volum al romanului, într-o zonă atemporală, de patriarhat conservat în datele lui fundamentale. În structura sătească, rudenia reprezintă principiul unificator al funcțiilor vieții individuale și sociale, reunind într-un ansamblu coerent idelogie, politică, economie, morală, educație. În postura lui sacră de *pater familiae*, Ilie Moromete ar trebui să fie, este până la un punct, factorul unic de dirijare, de control și de corijare a funcțiilor acestei microsocietăți care, în principiu, ar putea să existe prin ea însăși. Întreaga sa conduită, disimulată sau explicită, își are originea într-un sistem de convingeri care vizează conservarea acestui cadru de viață: păstrarea intactă a pământului, văzut ca un garant al integrității și prosperității familiale, dirijarea eventualului surplus spre satisfacerea năzuințelor fiecărui membru al familiei, cu condiția ca acesta să nu se abată de la norma statuată de tradiție, oroarea de bani ca valoare de schimb pentru produsul agrar care degenerează astfel în marfă. Constituită pe astfel de principii, familia apare drept un spațiu protector, asigurându-și atât propria autonomie, cât și pe aceea a fiecărui membru care o alcătuiește. Atâta vreme cât relațiile interioare ale acestui ansamblu sunt cele fixate din vremuri imemoriale, iar funcțiile sale converg spre conservarea unei civilizații riguros întocmite, țăranul își păstrează identitatea socială și spirituală. Este explicabilă astfel conduita lui Moromete în momentele, nu lipsite de gravitate, în ciuda detașării lui, care presupun luări de contact cu lumea. Oricât de apăsătoare, evenimentele nu reușesc să slăbească sistemul de convingeri și de credințe ale țăranului Moromete. Ele pot fi neutralizate prin contemplație, comentariu ironic, disimulări, comportament ludic — trăsături ce-l fac unic în bogata galerie de țărani care străbat literatura română.

Drama lui are o substanță bicompozită, pentru că rezultă din convergența a două cauze: pe de o parte, ea ține de avatarurile existenței și ale condiției umane, în general ; pe de altă parte, se datorează multiplelor **determinări istorice** care hotărăsc soarta unor categorii umane și a indivizilor care le compun. Aceste determinări acționează încă din primul volum, când deși istoria pare foarte îngăduitoare, satul românesc este atras lent, dar sigur, în circuitul valorilor capitaliste, solicitând țăranului însemnate modificări comportamentale. Modul economic natural se conformează exigențelor istoriei. Relația dintre țăran și stat e concretizată în impozite, „fonciirea" care îl preocupă atâta pe Moromete, și nu doar pe el. Pentru a le plăti, surplusul agrar încetează să mai fie, ca odinioară, obiect de troc și devine marfă valorificabilă în bani. Dacă nu ajung, e nevoie de împrumuturi la bancă, de vinderea unui salcâm sau chiar a unei părți din pământuri. Deși nu vede rostul banilor, Moromete va trebui să-i procure și pentru asta își adecvează conduita la necesități economice noi. Nu, însă, și convingerile.

Pe de altă parte, istoria deschide porți perfide care, o dată trecute, slăbesc, la rândul lor, structurile sătești tradiționale. Destui țărani manifestă tendințe centrifugale față de „axa rurală a lumii". Niculae vrea să fie învățător, Tudor Bălosu este comis voiajor, Scămosu și Ouăbei fac naveta între sat și oraș, realizând negoț cu produse agrare. Achim, Nilă și Paraschiv sunt atrași irevocabil de viața citadină. Sunt semne că istoria nu este așa de răbdătoare cum s-ar părea.

Scanned with OKEN Scanner

Dar acțiunea ei e încă discretă, iar țăranul își păstrează libertățile esențiale pe care i le-a statuat tradiția: dispune de pământul și produsele sale, mai păcălește vigilența autorităților exploatând bunăvoința acestora, se bucură chiar de respectul lor. Mai important decât orice e faptul că în satul moromețian ierarhiile nu se alcătuiesc, ca la Rebreanu, în funcție de cantitatea de pământ deținută. Oamenii au valori diferite în conștiința obștii în raport cu forța lor spirituală: un mod de a vedea lumea, de a o gândi și a da un înțeles întâmplărilor. Tudor Bălosu sau Aristide, deși bogați, au parte cel mult de condescendență zeflemitoare. Moromete și prietenii săi „politici" sunt admirați și prețuiți.

În cel de al doilea volum, satul românesc intră sub altă zodie istorică. La începutul ei, Moromete e încă apăsat de fuga băieților celor mari și de neputința de a accepta că sistemul său de credințe, validat de milenaritatea existenței rurale, este refuzat chiar de fiii săi. Fenomenul de alienare și de extincție a țăranului se află însă abia la început. Totuși, prozatorul dezvăluie încă din prima frază, în stilul său aluziv, direcționarea unui întreg proces social: „După fuga băieților, Moromete, schimbându-și firea, nu mai văzu nici cum toți cei care-l dușmăneau sau stăteau cu ochii pe el, se potoliră sau îl uitară; nu se întâmpla încă nimic în sat, [...] totuși *oamenii se făcură parcă mai mici.*" [s.n.] E limpede că Moromete nu trăiește numai o dramă individuală ci, ca exponent al ei, **drama extincției sociale a întregii comunități rurale**. După mutenia stupefiată în care intrase, semn al refuzului de a mai comunica spiritual cu lumea, îl vedem totuși adaptându-și comportamentul la realitățile istorice anterioare războiului: pleacă iarna, din proprie inițiativă, să vândă porumb la munte, cumpără de acolo purcei, șindrilă și țuică, pe care le vinde apoi în sat, calculând și transformând totul în bani. Cuvântul cu care își măsoară acum acțiunile este „beneficiu". Modificarea sa e atitudinală, nu structurală. El mai speră să readucă familia la vechea configurație și la rosturile ei firești. Speranța nu se împlinește însă, iar Moromete are revelația cutremurătoare că desprinderea celor trei copii e ireversibilă. Resemnat, Moromete își regăsește firea: ironia disimulată în naivitate, regizarea gesturilor, flecăreala „politică". Politica pe care o profesează personajul este, de fapt, o formă de libertate a spiritului, de exprimare nestingherită a propriilor viziuni, cugetări, observații, nedumeriri și judecăți.

Curând, politica năvălește însă în viața oamenilor, într-un mod brutal, afectând de această dată comunitatea rurală în ansamblul ei. Dacă destrămarea familiei moromețiene se produsese datorită unor cauze în primul rând interne, disoluția structurilor sociale țărănești se produce prin exercitarea unor presiuni exterioare, în numele unui „imperativ istoric" și după un model politic procustian. Aceste transformări care desfigurează satul românesc constituie problematica generală a celui de al doilea volum, a cărui autenticitate artistică rămâne la un ridicat nivel valoric, în ciuda unor judecăți contrare formulate de critici. S-a făcut destul de frecvent observația că acesta este romanul fiului, Niculae, și că Ilie nu mai are, aici, suficiente susțineri artistice. Într-adevăr, prezența lui Ilie Moromete în aceste pagini este redusă simțitor, frecvența aparițiilor sale plasând personajul pe o poziție de aparent caracter secundar. Organizarea artistică a volumului este însă perfect adecvată realității sociale înfățișate aici, pe care scriitorul o numește undeva „cumplita realitate a dispariției clasei țărănești". O clasă care, sub presiunea evenimentelor, încetează treptat să mai existe, nu mai poate domina nici măcar prin exponenții săi spațiul literar al unei opere care și-a propus să reflecte acest fenomen. În vârtejul mutațiilor care se petrec rapid, țăranii sunt simple obiecte sociale. Țăranul Moromete nu mai este o personalitate fascinantă pentru săteni și, cu atât mai puțin, pentru reprezentanții autorității statale. Pentru aceștia el există doar sub forma unui număr și a unor cantități consemnate în registrul de cote. Acum Moromete vorbește fără să fie auzit și e prezent fără să fie

Scanned with OKEN Scanner

văzut. Autoritatea nu mai e deloc dispusă să considere țăranul în individualitatea lui sau să manifeste, precum Jupuitu odinioară, o atitudine tolerantă și oarecum familiar-binevoitoare. Importanța socială a țăranului fiind diminuată până la nesemnificativ, scriitorul își adecvează tehnicile de construcție și estompează statura personajului său, integrându-l astfel cu naturalețe și consecvență realistă în sistemul de circumstanțe al epocii. Astfel, chiar Niculae, care este mesagerul ideologic și atitudinal al noii puteri politice, acționează și vorbește adesea în numele unui model abstract, căruia încearcă să-i integreze nu identități vii, ci obiectuale: „Niculae se uită la ei [*la foștii «liberali»* — s.n.] de parcă s-ar fi uitat la stâlpii pridvorului". Țăranul nu mai are motive să se simtă și nu mai este considerat stăpânul pământului. Astfel diminuat și ignorat, lui Ilie Moromete nu-i rămâne decât să caute singur căile de înțelegere a acestei lumi, punându-și întrebări care își conțin răspunsurile. Într-o astfel de lume, care se construiește prin agresiune alienantă asupra țăranului, Ilie Moromete reprezintă factorul de rezistență morală. El nu vede rostul noii lumi, nici nu are vreunul, dar e conștient de neputința de a se împotrivi istoriei. Una din formele de opoziție morală a personajului este neacceptarea unui limbaj mistificator. În folosință propagandistică, unele cuvinte primesc sensuri străine de utilizarea lor firească, iar altele, necunoscute până atunci în vorbirea țăranilor, încep să fie vehiculate cu o frecvență primejdioasă pentru înseși relațiile interumane. Personajul, atât de dornic odinioară să folosească vocabule de efect, se delimitează acum de ele opunându-le o proprietate sănătoasă a limbajului: „Adică cum unelte? (Era un cuvânt din ziare, prin care erau desemnați astfel acei țărani care continuau să fie în relații pașnice cu chiaburii, alt cuvânt necunoscut în sat, prin care erau desemnați cei cu stare). Prin unelte, Moromete dădea de înțeles că se gândește la o sapă, o greblă, o furcă." [...] Limbajul devine pentru Moromete, prin ironia conținută, și un mod de a replica realităților pe care le respinge: N-a arat „înadins, să le fac în necaz ăstora de la sfat"; cineva a murit și el spune că „a scăpat de cote"; la salutul „Noroc, nea Ilie!" răspunde „care va să zică tu crezi că ăsta e noroc!".

Diferă acum și natura ironiei, care este rareori absentă din vorbirea personajului. În primul volum, ironia era un instrument cu multiple funcții: punere la punct, avertisment, corecție morală sau detașare superioară. Acum e o formă a neputinței. E interesant de văzut care sunt relațiile lui Moromete cu cel din urmă fiu al său, Niculae. În fața autorității paterne, acesta nu se deosebește prea mult de frații săi. Ca și ei, mezinul a căutat un drum propriu, dincolo de marginile satului, furat de o altă imagine a lumii decât cea tradițională. Asemenea lor, Niculae atentează la baza economică a familiei, tinzând să-i răpească acesteia, prin colectivizare, mijloacele productive și de existență intrinsece. Tatăl ar avea motive să considere vina lui chiar mai mare, căci, dacă în locul cailor și al oilor cu care au fugit cei trei frați, a putut cumpăra altele, raptul mijlocit de Niculae este definitiv. Totuși, îl vedem pe Moromete atras inexplicabil de fiul întors în spațiul rural pentru ca, animat de idei potrivnice valorilor naționale, să îl spulbere. Explicația s-ar putea afla în capacitatea (de atâtea ori dovedită a personajului) de a intui natura intimă a lucrurilor, a fenomenelor și a oamenilor. Pentru Ilie, dizlocarea fugarilor la București s-a produs definitiv nu numai în plan spațial, dar și spiritual. În Niculae vede însă un om preocupat de soarta colectivității rurale, chiar dacă „binele" pe care îl slujește el contravine binelui tradițional. O bună parte a încercărilor tatălui de a-și apropia fiul sunt menite să-i transmită lui Niculae o parte din conținutul străvechiului cod de existență rurală pe care îl vede amenințat cu dispariția. În acest scop, folosește toate procedeele de comunicare ce îl caracterizează: de la persuasiune la naivitate prefăcută, de la ironie la admonestare directă, de la pilda cu tâlc la analiza lucidă. Din nefericire, mesajul său nu are audiență și este sortit să rămână un simplu, dar dureros avertisment, pe care Moromete îl rostește

Scanned with OKEN Scanner

singur, fără conlocutor, sub diluviul istoric, în care apărându-și căpița de paie de stricăciunea ploilor, se încăpățânează să rămână țăran. Celebrul monolog aproape de sfârșitul romanului (în 1967!) e încărcat de tragism premonitoriu. Dizlocat din structurile sale, satul devine o lume fără întemeieri morale, în care relațiile intrafamiliale și însăși noțiunea de familie sunt profund deteriorate (cele mai multe personaje prediste sunt incapabile să întemeieze un cuplu statornic), în care foamea contrazice mitul bunăstării („și ce-ai să mănânci, mă, tâmpitule?"), memoria colectivă s-a pierdut, iar scara valorilor este complet răsturnată ori chiar anulată.

Lumea veche a dispărut. Toposurile sătești tradiționale (poiana lui Iocan, loc de contemplație și de exercițiu spiritual) cedează în favoarea primăriei, unde se exercită puterea discreționară. Dimensiunea spirituală e supusă demolițiunii de către primitivismul politic. Țăranul nu mai umblă prin lume ca țăran, ci sub alte identități, de cele mai multe ori imposturi: portar de bloc, activist, lucrător la STB sau în cine știe ce uzină, director sau chiar general. Cel din urmă țăran se stinge, făcând o ultimă prevestire privitoare la pierderea conștiinței țărănești: „Mi-e bine, nu mă doare nimic, dar nu prea mai sunt conștient".

După romanul *Morometii*, o altă imagine exponențială a țăranului român nu s-a mai putut constitui literar, cu aceeași autenticitate artistică. Marin Preda epuizează, astfel, o temă cu o îndelungată carieră în literatura română.

MARIN PREDA – PREZENTARE GENERALĂ

Opera celui mai important prozator român de după Al Doilea Război Mondial constituie, prin aproape toate concretizările ei, reperul esențial al acestei perioade literare.

Volumul de nuvele, cu care debutează Marin Preda (1922–1980), *Întâlnirea din Pământuri*, apare în anul 1948 și este ultima creație de valoare rezultată din spiritul și din libertățile literaturii interbelice care aveau să se piardă curând sub apăsarea unui regim totalitar. După anul 1948, creația artistică românească e subordonată total unor imperative politice absurde, iar din această nefericită relație iese, timp de aproximativ zece ani, o literatură falsă din punct de vedere estetic și uman, schematică, preponderent propagandistică. Cărțile autentice apărute în acest „obsedant deceniu" sunt foarte puține, iar volumul întâi al romanului *Morometii*, apărut, surprinzător, în 1955, e în mod sigur una dintre ele. Prin el, prozatorul propune un univers țărănesc cu totul nou și un personaj memorabil prin care ia în stăpânire un teritoriu tematic tutelat până atunci de autoritatea creației rebreniene.

Mai modest din punct de vedere artistic, romanul *Risipitorii* (1962) rezultă din dorința scriitorului de a aborda și alte spații tematice și de a experimenta un registru stilistic diferit de cel care îl consacrase. Cartea are meritul de a primeni atmosfera creatoare marcată încă de grave obtuzități, de a sonda zonele abisale ale conștiinței și de a proiecta o viziune profund existențialistă asupra condiției umane ținute încă în chingi ideologice.

Al doilea volum al *Morometilor* (1967), deși apărut la o distanță considerabilă de primul (12 ani), se articulează perfect cu acesta, într-un ansamblu coerent, cu semnificații unitare. Prozatorul pune în dezbatere procesul nefast al colectivizării care a condus la „cumplita realitate a

Scanned with OKEN Scanner

dispariției clasei țărănești" și deschide hotărât drumul unor creații cu o problematică similară, care vor domina literatura română a deceniului următor.

Cu *Intrusul*, apărut în anul 1968, romancierul oferă o direcție și o semnificație autentică altei teme (a șantierului) mutilate ideologic de literatura proletcultistă. Semnificațiile generale ale cărții vizează vocația inepuizabilă a construcției și mitul creatorului devorat de propria sa creație.

Romanele *Marele singuratic* (1972) și *Delirul* (1975) se adaugă **ciclului morometian**, având însă importanță și sensuri autonome. Primul pledează pentru implicarea în existență și asumarea activă a destinului, în pofida neprielniciei împrejurărilor. Prin cel de al doilea, Marin Preda recuperează și pune în discuție perioada din preajma celui de Al Doilea Război Mondial: mișcarea legionară, viața politică destul de confuză a epocii și figura mareșalului Antonescu pe care îl situează în complicatul joc al circumstanțelor și încearcă să-l explice prin ele.

Roman indirect, *Viața ca o pradă*, apărut în 1977, e o confesiune autobiografică, o interesantă istorie a devenirii artistice a scriitorului, prin care anumite aspecte ale epocii și ale psihologiei creației devin mai lămurite.

Cel mai iubit dintre pământeni (1980), **roman total**, cum l-a numit criticul Eugen Simion, este ultima creație a prozatorului. Cartea are o desfășurare epică impresionantă și analizează cu mijloacele artei superioare problematica „obsedantului deceniu", pe care romanele epocii o menținuseră la nivelul faptului accidental. Romancierul adaugă o componentă metafizică și depășește tentația dezvăluirilor politice, oricât de spectaculoase ar fi ele, vizând condiția omului ca „divinitate înlănțuită de puterea condițiilor". Având o structură artistică fundamental realistă, scriitorul a pus ficțiunea să lucreze în serviciul faptului adevărat, dat la iveală de istoria recentă sau contemporană și, trăit de oameni adevărați, aflat într-o zonă foarte largă de interes. O problematică actuală, sau prelungită prin consecințele ei asupra tuturor, află în Marin Preda un observator lucid și un analist riguros care, prin procedeele specifice artei autentice, îi dă răspunsuri deopotrivă inedite și convingătoare.

Tema obsesivă a scriitorului este **raportul dintre individ și istorie**, dar, deși le dezbate până la înțelegerea cauzelor prime, romancierul nu se limitează niciodată la aspecte particulare. Problemele generale ale existenței, de la **mitul fericirii prin iubire** la „blestematele chestiuni insolubile" care tulbură ființa profundă a individului, conferă o firească și intensă emoție tuturor scrierilor sale. O atenție specială cheamă preocuparea scriitorului pentru **relația tată — fiu**, dezvoltată ca problematică secundă (dar nu mai puțin semnificativă) în multe dintre creațiile sale, de la nuvele (*Întâlnirea din Pământuri, Dimineață de iarnă, Colina, Rotila*), până la marile romane (*Morometii, Delirul, Cel mai iubit dintre pământeni*).

Forța romancierului de a construi personaje puternice și memorabile — Ilie Moromete și Victor Petrini sunt cele mai cunoscute — face din romanele sale creații autentice situate la nivelul de vârf pe scara axiologică a literaturii române.

După aproape două decenii și jumătate de la dispariția sa, Marin Preda continuă să fie în actualitate cu tot atâtea imagini câte sunt oglinzile în care personalitatea sa complexă se reflectă. Scriitorul și-a croit o statură de dimensiuni impunătoare căreia vremea nu i-a estompat contururile. Opera și autorul ei sunt încă obiectul unor studii și atitudini care, indiferent de temă sau intenție, indică imposibilitatea de a gândi creația lui Preda altfel decât ca un reper fundamental al literaturii române postbelice.

Scanned with OKEN Scanner

▲ Repere critice actuale

[...] „Dar să ne întoarcem la personajul Preda și la posibilul lui portret interior. L-am cunoscut, repet, când era deja fixat într-o clasicitate ce părea solidă și eternă. Avea succes, intrase deja în manualele școlare și se bucura de o anumită autoritate în viața socială datorită prestigiului său literar. [...] Era scriitor și voia să fie *scriitor profesionist*, să scrie, altfel spus, fără dificultăți, dacă se poate zilnic. Modelul lui era Balzac. [...] Era un om moral și, dacă îi citim cu atenție prozele, vedem că este un moralist plin de cruzime față de păcatele capitale care înjosesc individul și fac din el o victimă sigură a infernului social. Iubirea, familia, prietenia, respectul față de părinți, loialitatea și toleranța în relațiile dintre oameni sunt noțiuni care revin sistematic în prozele sale. Individul se definește în funcție de ele. Este *om* cine își vede de treburile lui și respectă legile comunității: nu-și asuprește copiii sau nevasta, nu sare la vecinul său cu ciomagul în mână, nu-și bea mințile la cârciumă, nu pângărește lucrurile sfinte (asta în mediu țărănesc) sau, dacă individul trăiește la oraș și exercită o muncă intelectuală, el trebuie să acționeze în sensul valorilor spiritului, să nu ia numele artei în deșert și să nu se poarte «bezmetic» cu alții. «Bezmeticul» este opus omului moral în discursul etic predist. E individul care nu respectă legile morale și nici pe cele ale spiritului. O împărțire care, în epica lui Marin Preda, capătă mai multe conotații...

[...] Adaug doar următorul paradox al ființei sale: neîncrezător ca personajul biblic citat mai înainte (Toma Necredinciosul, n.n.), caracter umbros, scriitorul Marin Preda a optat pentru un model uman de tip clasic: solar, armonios, un om, în fine, care trăiește în echilibru cu el însuși și cu universul ce-l poartă. Și încă un paradox pe care l-am observat ceva mai târziu, când i-am citit cu atenție reflecțiile despre existență și creație. Preda pune accent pe ceea ce *a trăit* și *trăiește* și, spune undeva, numai ceea ce a cunoscut direct, *a trăit, a pătit* are valoare pentru un scriitor... Această convingere se contrazice, flagrant, cu dorința prozatorului, manifestată încă din faza debutului [...] de a depăși experiența copilăriei (experiența lumii țărănești) și de a face proză de invenție, de a imagina subiecte pe care nu le-*a trăit*. Cum se împacă aceste exigențe? Nu se împacă, dar pot coexista și se pot succeda în gândirea unui creator. Conflictul dintre *vocație* și *aspirație*, i-a zis bine M. Ungheanu...

[...] Pe scurt, Preda din faza maturității, acela pe care l-am cunoscut eu, își fixase deja personalitatea și, cum scrie despre unul dintre personajele sale, numai marile evenimente (mai precis: numai marile nenorociri) mai puteau să-i schimbe caracterul și comportamentul. Era o fire calmă și statornică, o natură stabilizatoare — cum am zis și eu și alții — puțin mefientă la primul contact, dar nu retractilă. Vorbea puțin și, când vorbea, nu divaga, nu dădea un spectacol verbal, nu amețea — cum fac de regulă scriitorii — subiectul.

[...] Era neîncrezător și față de ceea ce el numea «făcătorii de cuvinte», adică scriitorii calofili, fanaticii caligrafiei, metaforiștii *enragés* [obsedați de perfecțiunea formală, n.n.]. Prețuia, cu toate acestea, pe Sadoveanu și recitea, adesea, cu mari delicii, pe Mateiu Caragiale. Asta înseamnă că nu respingea *de plano* realismul magic și nici proza estetică, cerea doar ca vorbele să nu prolifereze în frază. Preda este, și din acest punct de vedere, un realist intratabil. [...] Ceea ce nu înseamnă un spirit vechi. Își pune toate nădejdile în «forța magică a cuvântului» și în capacitatea lui de a trezi conștiința individului. Când a descoperit acest lucru (pe la 17 ani) a încercat să fixeze cuvântul pe hârtie și a avut revelația că poate să devină scriitor.

Scanned with OKEN Scanner

Mai târziu, când devenise în mod cert scriitor și avea deja o operă în spate, era îngrijorat de ideea că moartea s-ar putea să-l împiedice să-și ducă opera la capăt. A scris, odată, acele remarcabile propoziții pe care le-am reprodus ca moto la începutul acestui portret interior: «Dacă aș ști că efortul pentru scrierea unui roman mă poate costa viața, mi-aș lua măsurile de siguranță pentru a înlătura o eventualitate cum ar fi boala din care să mi se tragă moartea. Dar unica măsură, hotărâtoare, de a renunța la scris, nu aș lua-o». Și-a luat, de regulă, aceste măsuri protectoare, dar n-a știut să se protejeze în fața întâmplării absurde care i-a curmat viața, la 57 de ani, cu mult timp înainte de a sfârși ceea ce voia să scrie".

(Eugen Simion, *Prefață* la *Marin Preda, Opere, vol.* I, *Nuvele și povestiri. Moromeții* vol. I, colecția „Opere fundamentale", apărută sub egida Academiei Române, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002).

Bibliografie selectivă

Valeriu Cristea, *Alianțe literare: 5 studii critice*, Editura Cartea Românească, București, 1977.

Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Cartea Românească, București, 1978.

* * * *Timpul n-a mai avut răbdare: Marin Preda*, volum colectiv (sub coordonarea lui Eugen Simion), Editura Cartea Românească, București, 1981.

Mircea Zaciu, *Cu cărțile pe masă*, Editura Cartea Românească, București, 1981.

Andrei Grigor, *Marin Preda — incomodul; Căruța lui Moromete*, Editura Porto-Franco, Galați, 1996.

Alexandru Călinescu, *Biblioteci deschise*, Editura Cartea Românească, București, 1986.

Marin Preda, *Opere*, vol. I–III, ediție coordonată de acad. Eugen Simion și îngrijită de Victor Crăciun (sub egida Academiei Române), Editura Univers Enciclopedic, București, 2002.

Scanned with OKEN Scanner

NICHITA STĂNESCU

Vârsta de aur a dragostei

Mâinile mele sunt îndrăgostite,
Vai, gura mea iubește,
Și iată, m-am trezit
că lucrurile sunt atât de aproape de mine,
încât abia pot merge printre ele
fără să mă rănesc.

E un sentiment dulce acesta,
de trezire, de visare,
și iată-mă, fără să dorm,
aievea văd zeii de fildeș,
îi iau în mână și
îi înșurubez râzând, în lună,
ca pe niște mânere sculptate,
cum trebuie că erau pe vremuri,
împodobite, roțile de cârmă ale corăbiilor.

Jupiter e galben, și Hera
cea minunată e argintie.
Izbesc cu stânga-n roată și ea se urnește.
E un dans, iubito, al sentimentelor,
zeițe-ale aerului, dintre noi doi.
Și eu, cu pânzele sufletului
umflate de dor,
te caut pretutindeni, și lucrurile vin
tot mai aproape,
și pieptul mi-l strâng și mă dor.

Scanned with OKEN Scanner

Abordarea textului

Poezia face parte din volumul *O viziune a sentimentelor* (1964), în care tema iubirii e predominantă. Dragostea ia în stăpânire întreaga ființă, activându-i **energiile senzoriale** („Mâinile mele sunt îndrăgostite"), dar, mai cu seamă, nevoia irepresibilă de a se comunica, de care îndrăgostitul ia act cu un strigăt de uimire adolescentină: „Vai, gura mea iubește". Gura — simbol deopotrivă al logosului și al împlinirii erotice senzitive. Ca peste tot în creația lui Nichita Stănescu, și aici trăirea intens revelată îl face să conștientizeze, în deplină concretețe, sinele și lumea. Materialitatea imediatului, aspră și tăioasă, împiedică tendința **eului** de a se transcende și de a se autocontempla, integrat prin iubire în **totul** universal. Sentiment amplu, extatic, iubirea tinde să exceadă limitele, dar e nevoită să se exprime dureros în fatalitatea proximității, care îi constrânge elanurile. Sugestiv sub aspectul construcției (oarecum simetrice), ideea se exprimă în prima și ultima secvență a poeziei: „că lucrurile sunt atât de aproape de mine, / încât abia pot merge printre ele / fără să mă rănesc și, cu pânzele sufletului /umflate de dor, / te caut pretutindeni, și lucrurile vin / tot mai aproape, / și pieptul mi-l strâng și mă dor." Poetul are, totuși, senzația că poate substitui funcției decorative a unei realități mistificate (zeii — „mânere sculptate" pur ornament în cârmele vechilor corăbii), propriul său adevăr („dansul sentimentelor", „zeițe-ale aerului dintre noi doi") cu care ia în stăpânire universul, transformând emoția intensă în instrument al puterii: „Izbesc cu stânga [loc al inimii, al sentimentelor — n.n.] și ea se urnește". Nu întâmplător Jupiter, simbolul puterii supreme, „e galben" (palid, micșorat), iar Hera, întruchipare a căsniciei — uniunea sacră, e „argintie" (strălucitoare).

Euridice

Aerul se mai emoționa încă
în jurul tău,
tulburând vederea orelor acele,
când înnoptarea venea alunecând
pe roata inimii mele.

Și glasul ți se rupea sub sărutul
pe care ți-l da ne-nceput începutul.
Facle și torțe și flăcări și focuri
ți se-aprindeau în ochi, cerându-se stinse
de norul feței mele, plumburiu și greu
trecând pe chipul tău, ca-n piscurile ninse.

Scanned with OKEN Scanner

Îți mai țineam cu brațul încă
viața ta de viața mea lipită,
risipa dragostei nerisipită,
secunda înnodată de clipită.

Pași, râsete, povești silabice, istorii,
destăinuiri, speranțe — voi
erați într-adevăr adevărate
în jurul celor doi din iarna când
un aer scânteind, pe lângă tine
va fi trecut. Va fi trecând...

Abordarea textului

Euridice, precizează mitologia, iubita moartă a lui Orfeu, căruia zeii, înduioșați de puterea iubirii și a artei sale, îi îngăduie să o readucă printre cei vii, cu condiția de a nu privi înapoi, spre femeia care îl urmează. Cântărețul nu rezistă dorinței de a o vedea, întoarce privirea și astfel o pierde din nou. Poetul dă titlului acestei poezii numele mitologic al femeii, recomandând tentativei interpretative o cheie aflată în acest registru al semnificațiilor. Nu e obligatoriu ca această cheie să fie potrivită, altfel decât în înțelegerea poeziei ca asociere profundă, secretă și inanalizabilă cu o anume stare a sufletului. Sensurile poemului se adecvează celor ale mitului mai mult în finalul textului. Iarna e anotimpul extincției, anticipând reînvierea prin scânteierea aerului care, fără alte determinări, deschide înțelegerea spre ambele posibilități. Forma verbală de prezumtiv a verbului „va fi trecând" sugerează o pierdere și o recuperare continue, sens deopotrivă valabil și prin inversarea ordinii termenilor. Interesant este că discursul poetic ar putea-o avea drept locutor pe Euridice însăși, care sesizează emoția reverberantă produsă de cântecul artistului („aerul se mai emoționa încă / în jurul tău"), și neputința acestuia de a se desprinde de obiectul inspirației (pasiunii) sale. Generalizând, momentul de grație al inspirației artistice presupune o moarte și o reînviere, **o distrucție** (a dimensiunii materiale) și **o reconstrucție** (a creației spirituale). E momentul mistuitor și unic („secunda înnodată de clipită") al revelației și al incandescenței creatoare. Așa s-ar putea explica insistența enumerativă (de substantive ale strălucirii), redundant artistică, „Facle și torțe și flăcări și focuri" care transferă în creație durabilă („trecând pe chipul tău, ca-n piscurile ninse") sentimentul morții, al pierderii definitive („norul feței mele, plumburiu și greu").

Scanned with OKEN Scanner

Frunză verde de albastru

Și-am zis verde de albastru,
mă doare un cal măiastru,
și-am zis pară de un măr,
minciună de adevăr,
și-am zis pasăre de pește,
descleștare de ce crește,
și secundă-am zis de oră,
curcubeu de auroră,
am zis os de un schelet,
am zis hoț de om întreg,
și privire-am zis de ochi
și că-i boală ce-i deochi.
Frunză verde de albastru,
mă doare un cal măiastru,
că am zis doar un cuvânt
despre întregul pământ,
și de bine-am zis de morți
și de șase-am zis la sorți,
și am zis unu de doi
și zăpadă de noroi,
și am vrut să fac cu gura
focul ce-l făcea arsura
că n-am fost trezit, că dorm
pe un cal cu șa de domn,
alergând pe-un câmp de noapte
de la unu pân' la șapte —
de la șapte pân' la zece
mi-a căzut o viață rece,
de la frunză pân' la umbră
mi-a căzut o viață dublă
ca pământul și cu lună,
noaptea când stau împreună.
Și-am zis verde de albastru,
mă doare un cal măiastru,
pe care mă țin călare
cu capul la cingătoare,
cu călcâiul la spinare
și cu ochiul în potcoave,
și cu inima-n silabe
de mă duc, mări, mă duc
ca toamna frunza de nuc,
ori ca iarna frunza albă

Scanned with OKEN Scanner

de la floarea de zăpadă...
Frunză verde de albastru,
mă doare un cal măiastru,
potcovit pe lună plină
cu miros de la sulcină,
înhămat pe soare plin
tot cu miros de pelin,
și ținut de gât cu mine
tot în dragoste de tine,
că mi-a fost crescut pe umăr
de din doi în doi un număr,
tot din trei în trei o iarbă
și din patru-n patru-o salbă,
și din cinci în cinci un pom,
și din șase-n șase-un om.
Frunză verde de albastru,
mă doare un cal măiastru,
văd în față mov și verde,
coloarea care mă perde,
corcov văd cu veselie,
coloarea ce nu se știe,
mai aud și-un sunet sus
care nu au fost adus
în timpan de oameni vii,
în a fi și a nu fi,
când îmi cade umbră lungă
pe sub ochii grei cu pungă.
Și-am zis aripă cu pene
ca să zbor cu ea prin vreme,
și-am zis măr ca să zic sâmburi,
și-am zis pom ca să zic scânduri,
și-am zis nord ca să zic suduri
și dulceață ca să sudui,
și-am zis inimă la piatră
și cântec la tot ce latră,
și potcoavă
la octavă,
și uscată la jilavă,
tot le-am potrivit pe dos
pe un fluieraș de os,
din osul de la picior
care-mi cântă cu fior,
și din osul de la mână
fluierând o săptămână,
din osul de la arcadă
recea lumii acoladă

Scanned with OKEN Scanner

peste două oase mari
unde stau ochii polari.
Și-am cântat din coasta mea
din vertebra ca o stea,
de-a-ncălecare pe-o șa,
pe o șa de cal măiastru,
foaie verde de albastru.

Abordarea textului

Primele două versuri ale acestui poem (cuprins în volumul *Oul și sfera*, apărut în 1967) sunt, probabil, printre cele mai des citate și au devenit, pentru mulți, un fel de emblemă a stilului nichitian. Evident ele îl exprimă într-un anume chip, prin asocierea unor termeni aparent neconformi din punct de vedere semantic (deci nici logic) și, poate, prin plăcerea poetului de a lăsa câte o dată spiritul să antreneze cuvintele într-un joc liber de reguli. La urma urmei, și marii compozitori „s-au jucat" cu sunetele și rezultatele au fost remarcabile. Pe de altă parte, versurile sunt uneori invocate ca argument că, în destule locuri, poezia lui Nichita Stănescu nu ar avea profunzime și s-ar limita la efecte căutate și facile. Poate fi adevărat că sub suprafețele ludice ale acestui poem nu pare să fie foarte ușor de găsit o semnificație notabilă, dar, chiar dacă ar fi așa, poezia are farmec și putere emoțională, cel puțin prin virtuțile ei incantatorii cu sugestii magice. E ușor de observat, de altfel, că versurile „Frunză verde de albastru / mă doare un cal măiastru" au caracterul unui refren și apar, cu unele modificări formale, de șase ori, având și funcția de a crea și a susține o structură intenționată. Modelul este, cum iar ușor se poate constata, cel al **poeziei populare**, mai precis al **doinei**, care furnizează câteva elemente esențiale de construcție: formula „frunză (foaie) verde", pe care nici creația folclorică nu o situează totdeauna în asociații prea convenționale, măsura scurtă (de 7-8 silabe), ritmul trohaic, rima împerecheată, cuvinte și expresii din registrul specific („a sudui", „și mă duc, mări, mă duc"), unele consacrate de creații celebre (ex. „fluieraș de os" — în *Miorița*).

Admițând, ipotetic, că textul se desfășoară în afara unei semnificații, sau a unei intenționalități semnificative, faptul nu-i scade valoarea poetică. În linia lisrismului absolut (poezia pură) poezia universală a dat opere însemnate, iar la noi Ion Barbu (cu care, de altfel, Nichita Stănescu a fost deseori comparat) ilustrează strălucit fenomenul. *Semnificatul* poeziei se resoarbe până aproape de anulare în *semnificant*, iar textul contează numai sub aspect formal, devenind **obiect estetic în sine**. În acest caz, limbajul se manifestă în deplină gratuitate, afirmându-se doar prin valoarea lui magică, se oferă contemplației și determină în acest chip o emoție artistică pură. E unul dintre unghiurile posibile care permit apropierea de acest poem.

Pe de altă parte însă, sunt destule secvențe prin care poezia solicită atenția asupra unor teme și motive exprimate, cu maximă concentrare, într-o manieră mai criptică. *Calul măiastru*, de pildă, amintește de tema creației (Pegas), a inspirației care întârzie dureros să vină („când îmi cade umbră lungă / pe sub ochii grei cu pungă") și care angajează total ființa poetului, destructurând-o ca într-un tablou de Picasso („cu capul la cingătoare, / cu călcâiul la spinare /

Scanned with OKEN Scanner

și cu ochiul în potcoave") și reconstituind-o în dimensiunea unică a creației. Poetul însuși este definit aici prin înzestrarea sa rară (de sorginte divină) de a intui neștiutul (culoarea ce nu se știe) și de a percepe înțelesurile tainice ale universului, care se refuză oamenilor obișnuiți: „mai aud și-un sunet sus / care nu au fost adus / în timpan de oameni vii, / în a fi și a nu fi". El nu vede obiectele în sine, ci sensul lor, uneori contrar aparențelor („și-am zis măr ca să zic sâmburi, / și-am zis pom ca să zic scânduri, / și-am zis nord ca să zic suduri") și transformă în artă fenomenele cele mai fruste ale existenței („și-am zis inimă la piatră / și cântec la tot ce latră").

Tot în acest teritoriu tematic, trebuie situată și perechea de versuri „Și am vrut să fac cu gura / focul ce-l făcea arsura", care sugerează patima mistuitoare a rostirii artistice și intensitatea emoțională a efectelor ei. „Descleștare de ce crește" seamănă cu un descântec împotriva morții, așa cum versul „și de șase-am zis la sorți" vorbește despre determinările arbitrare ale destinului.

Ludică, **ermetică** sau poate chiar **postmodernă**, poezia *Frunză verde de albastru* vădește un talent artistic de excepție.

De dragoste

Ea stă plictisită și foarte frumoasă
părul ei negru este supărat
mâna ei luminoasă
demult m-a uitat, —
demult s-a uitat și pe sine
cum atârnă pe ceafa scaunului.
Eu mă înec în lumine
și scrâșnesc în crugul anului.
Îi arăt dinții din gură,
dar ea știe că eu nu râd,
dulcea luminii făptură
mie, pe mine mă înfățișează pe când
ea stă plictisită și foarte frumoasă
și eu numai pentru ea trăiesc
în lumea fioroasă
de sub ceresc.

Abordarea textului

Ca multe dintre poeziile „erotice" ale lui Nichita Stănescu, *De dragoste* (volumul *În dulcele stil clasic*, 1970) poate fi deopotrivă citită în cheia potrivită unei **arte poetice**. Ca și femeia iubită, poezia e un teritoriu, tânăr („părul negru"), nou, necunoscut, care așteaptă și se cere

Scanned with OKEN Scanner

cucerit. Tentativa de a cuceri nu e, însă, deloc ușoară, una ca și cealaltă, dovedindu-se rebele, sau cel puțin leneș „plictisite" în fața asalturilor mediocrității. Trăirea erotică, aidoma celei creatoare, presupune îndârjire, încrâncenare, mistuire a timpului și a vieții („scrâșnesc în crugul anului"). Însoțite de un narcisism exclusiv („dulcea luminii făptură / mie, pe mine mă înfățișează"), tentativele „cuceritorului" sunt sortite eșecului (ea rămâne „plictisită și foarte frumoasă"). Numai dăruirea totală, pasiunea **eului** transferată în iubire/ creație („numai pentru ea trăiesc"), văzută ca spațiu unic, purificat de agresiunea contingentului („lumea fioroasă"), poate pune trăirea creatoare/erotică sub semnul grației divine („sub ceresc").

Evocare

Ea era frumoasă ca umbra unei idei —,
a piele de copil mirosea spinarea ei,
a piatră proaspăt spartă
a strigăt dintr-o limbă moartă.

Ea nu avea greutate, ca respirarea.
Râzândă și plângândă cu lacrimi mari
era sărată ca sarea
slăvită la ospețe de barbari

Ea era frumoasă ca umbra unui gând.
Între ape, numai ea era pământ.

Abordarea textului

Fără ezitări terminologice, poezia *Evocare* (volumul *Operele imperfecte*, 1979) este o **capodoperă**, într-un tot creator care îndreptățește, prin multe componente ale sale, această calificare. În spiritul acestei judecăți, „imperfecțiunea" operei ar putea consta în însăși perfecțiunea elementelor constitutive. Desigur, ca și în cazul textului analizat anterior, pronumele personal „ea" este un mod ambiguu (pronume personal cu valoare substantivală, cu valoare pozitivă, de semnalare a poeticității) de a asocia o identitate dual: *iubita/poezia*. Caracterizările poetice sunt în egală măsură valabile ambelor ipostaze ale acestui *tot*. Sincer vorbind, acest text nici nu s-ar cuveni analizat, iubirea ca și creația fiind stări inefabile. Analiza critică nu-și mai justifică, în astfel de rare cazuri, străduința și orgoliul de activitate creatoare secundă, pentru că nu poate face altceva decât să prozaizeze inutil, în încercarea de a demonta

Scanned with OKEN Scanner

mecanismele care generează o emoție profundă. Capodopera nu mai permite imixtiunea unui discurs critic între expresia și efectele ei emoționale. O mică demonstrație, doar în suprafețele ei ludică, poate ilustra această judecată. „A piele de copil mirosea spinarea ei", dar a ce miroase pielea de copil?! La fel „A piatră proaspăt spartă" (miros unic, incomparabil și... iute evanescent) sau „a strigăt dintr-o limbă moartă": cine l-a auzit?, cine își poate imagina cum sună el? — întrebări inutile ca și tentativele de a le da un răspuns. Tot așa comparația aliterativă „sărată ca sarea", explicitare inexplicită, pentru că identifică senzația cu însăși sursa ei, care, la rându-i, nu are o explicație în ordinea rațională a înțelegerii. Adaosul „slăvită la ospețe de barbari" poate doar să sporească miraculosul cu origini, evident, incomprehensibile. Ceea ce rămâne, ultimul vers — „între ape, numai ea era pământ" — mai poate satisface, consolator, orgoliile traductibilității capodoperei poetice în „analiză" literară: iubirea, ca și poezia, e un liman salvator al ființei. Deasupra acestei calificări rămâne, capodoperă, poezia *Evocare*.

NICHITA STĂNESCU – PREZENTARE GENERALĂ

În aproximativ două decenii și jumătate de creație, Nichita Stănescu (1933–1983) a schimbat complet fața poeziei românești postbelice și, la fel ca Marin Preda în proză, a rămas în conștiința publică drept întruchiparea spiritului creator autentic.

Primele poezii i-au apărut în 1957 (revista *Tribuna*) și, de la volumul de debut (1960) până la sfârșitul vieții, i-au apărut șaisprezece volume de versuri.

Importanța creației lirice a lui Nichita Stănescu necesită, mai întâi, o situare contextuală. Mai bine de un deceniu anterior debutului său (1948-1960), poezia românească, aproape complet subordonată dogmei politice, fusese somată să exprime, în manieră excesiv epică, temele proletcultismului: glorificarea partidului, eroismul în muncă, lupta de clasă, devotamentul partinic și credința în victoria utopiei comuniste etc. Limbajul poetic devine discursiv prozaic (document politic versificat, conform preceptului „literatura pentru mase"), materia lirică este exclusiv exterioară, iar poezia încetează să mai fie expresia unui raport particular cu lumea, adică un mod individual de intuire și asumare (meta-fizică) a universului. Contingentul vulgar, decorat masiv cu imaginile fictive ale binefacerilor comunismului, se substituie aproape în întregime temelor intimiste care ajung să fie considerate deviații ideologice primejdioase ale spiritului creator. Excepțiile sunt rare și nu totdeauna semnificative. O breșă considerabilă în acest sistem dogmatic provoacă poezia lui Nicolae Labiș, dar semnul decisiv al recuperării teritoriului specific al liricii îl constituie primul volum al lui Nichita Stănescu, al cărui titlu, *Sensul iubirii*, e apăsat sugestiv în contextul epocii.

În sine, lirica poetului indică o individualitate creatoare de excepție concretizată în câteva aspecte definitorii ale operei, relevabile chiar și printr-o prezentare sintetică. O primă observație vizează **limbajul**, căruia unii comentatori i-au imputat o **tendință** abuzivă **de abstractizare**. Dacă nu chiar contrar acestor reproșuri, adevărul expresiei poetice a lui Nichita Stănescu este altul. Nu ea este „abstractă", ci starea (aproape indicibilă!) și raporturile secrete pe care le intuiește în univers și pe care încearcă să le facă știute. Încă de la început, poetul pare a forța inefabilul să se

Scanned with OKEN Scanner

comunice în materie inteligibilă, de o concretețe care provoacă spiritul să reconstituie momentul intuitiv al creatorului, să o retrăiască și să participe emoțional la adevărurile revelate. Starea revelatoare e fulgurantă, poetul se simte, pentru o clipă, o zeitate în puterea căreia se află înțelesuri refuzate omului, ca apoi să recadă în materia tăioasă de unde își ia și cuvintele prin care încearcă să le exprime. Intenția ia formă programatică în destule poezii, ca în această *Invocare*, din volumul *Dreptul la timp*: „O, și voiam să spun totul, tuturor, / Nu lăsam nici o umbră nedestăinuită. / Verdele, de-ar fi trecut pe lângă firul / ierburilor, / mi-ar fi căzut din mâini piatra secundei / plesnită". Sau în *A treia elegie*, care trebuie citată, ilustrativ, aproape în întregime: „Se arăta fulgerător o lume / mai repede chiar decât timpul literei A. / Eu știam atât: că ea există, deși văzul dinapoia frunzelor nici n-o vedea. // Recădeam în starea de om / atât de iute, că mă loveam / de propriul meu trup, cu durere, / mirându-mă foarte că-l am. // [...] Astfel mă încordam să-mi aduc aminte / lumea pe care-am înțeles-o fulgerător, / și care m-a pedepsit aruncându-mă-n trupul / acesta / lent vorbitor. // Dar nu-mi puteam aminti nimic. / Doar atât — că am atins / pe Altceva, pe Altcineva, pe Altunde, / care, știindu-mă, m-au respins". Departe de a fi abstract, limbajul vădește o materialitate izbitoare, aproape colțuroasă: „mâna atentă ochește bizonul de aer", „se făcea că stelele scrâșnind / își îmbucau, înțepenite, dinții", „frânghia gravitației mă trăgea înapoi", „tăcerea se izbește de trunchiuri". „timpul se turti-ntre piepturile noastre", „lumea mea prelungă și în nesfârșire / se face coloană", „lumina cu ființe dulci în ea", „când mă priveai în ochi, împietrea o clipită", „orele plutesc pe lângă umărul meu, sfere albastre", „iau cuvintele și le înec în mare", „fiece cuvânt e un trup străveziu / de bărbat, de femeie", „e-un viitor pe care-l poți atinge cu geana". Sunt exemple din primele două volume ale poetului, dar ele pot fi culese, în număr impresionant, și din creațiile în care metafizicul coboară mai impetuos în versuri: „Deodată aerul urlă... / Își scutură păsările în spinarea mea / și ele mi se înfig în umeri, în șiră" (*III. Contemplare*, în *A treia elegie*). Cuvintele au, la Nichita Stănescu rolul fatalmente **limitat** de a păstra numai „umbra de aur în conștiință — materiei" și de a crea o fisură în contingentul compact, pentru a lăsa să se întrevadă sensul intuit printr-o stare de grație.

De altfel, poetul are o concepție cu totul originală asupra limbajului. Preocupările sale privitoare la putința cuvântului de a exprima esențele secrete ale universului se așază într-o istorie dramatică a ideilor. Cele mai multe iau forma unor admirabile eseuri cuprinse în volumul *Fiziologia poeziei*, care evidențiază o conștiință creatoare superioară. Interesant pentru convingerea poetului că relațiile adânci (și abstracte) ale lumii pot lua înfățișări puternic senzoriale este faptul că aproape toate referirile sale la limbaj vizează forma scrisă a sunetelor și a cuvintelor. Filolog fiind, Nichita Stănescu nu poate fi bănuit de neglijență lingvistică. E limpede că opțiunea lui terminologică indică o viziune profundă. El se arată, de pildă, mirat că, deși „sunt internaționale", grupate, literele (particule universale) „nu dau un cuvânt universal, ci *numai* unul național". Forma pe care o iau înțelesurile universale fiind întâmplătoare (și, astfel, insuficientă), poetul evocă limbajul prim, nearticulat, modalitate directă și autentică de exprimare a stării: „Țipătul este strămoșul cuvintelor. Durerea conținută, sensul lor. Cuvântul văzut transportă durere ambalată sonor și semantic". Un „transport", aș adăuga, în urma căruia „ambalajul" se degradează, determinând perceperea improprie a sensului. De altfel, spune Nichita, „poezia nu rezidă din propriile sale cuvinte. Poezia folosește cuvintele din disperare". Nu e aici doar un mod „poetic" de a vorbi. Propoziții de acest fel vin dintr-o reflecție profundă asupra puterilor de comunicare ale limbajului. Mai precis, a insuficienței acestuia, aspect mai ușor de înțeles prin explicitarea unui concept specific nichitian: **Necuvântul**.

Deși, dintr-o tendință rutinieră a calificărilor, este deseori numit **poet al Necuvintelor**, rareori sintagma este înțeleasă cu valoarea inedită pe care i-o dă Nichita Stănescu. El pornește

Scanned with OKEN Scanner

de la principiul că semantica precede cuvântul și că acesta vine doar să consacre un înțeles, asociindu-l, arbitrar, cu o formă. Există însă, în structura universului, un număr infinit de sensuri care încă nu își au (nu a fost creat) „cuvântul" care să le exprime. Poetul însuși poate crea și introduce în lume un sens nou, inexistent până la el: „Poetul creează semantica unui cuvânt care nu există". În această viziune, poezia devine „o tensiune semantică spre un cuvânt care nu există, pe care nu l-a găsit". Astfel, spune Nichita, sensului cuprins în versul „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată" ar trebui „neapărat să corespundă unei molecule existente în materie [...] care, citită, să dea acest sens unic pentru conștiință". La rândul ei, „molecula" ar putea fi numită printr-un „cuvânt" pe care, deocamdată, nu-l înregistrează nici o limbă. La fel versurile „Eu cred că veșnicia s-a născut la sat" (L. Blaga) și „E timpul, toți nervii mă dor" (G. Bacovia), pe care poetul le citează mai des și care se situează deasupra metaforei. **Necuvântul** ar fi tocmai starea (sensul) exprimată în astfel de versuri și introdusă de ele în univers. Rămâne în sarcina ipotetică a unui viitor indicibil ca limbajul să „inventeze" **un singur cuvânt** care să se asocieze deplin acestei stări. În stadiul actual al dezvoltării limbajului, cuvântul **scris** rămâne un simplu „vehicul poetic", care „tinde să-și piardă proprietățile sintactice, integrându-se unei morfologii pure în care o propoziție sau chiar o frază întreagă are valoarea funcțională a unui singur cuvânt, sau chiar a unui singur fonem". Din această inedită demonstrație rezultă definiția nichitiană a necuvântului: „În structura unei poezii, grupurile de cuvinte transportă un ce aparte, un *supracuvânt*, sau mai bine zis un *necuvânt*".

Inventarul exegezelor dedicate operei lirice a lui Nichita Stănescu înregistrează, de asemenea, păreri conform cărora multe dintre poeziile sale sunt doar alcătuiri ludice, cărora, fără a li se contesta ineditul și puterea seductivă, le-a fost negată întemeierea pe un sistem ideatic coerent. Și în această privință, analiza atentă a creației poetice dă la iveală o concepție originală despre lume. De pildă, aspirând la totalitate, poetul constată, tragic, fatalitatea **proximității** și a **succesivității**. Lumea se prezintă ca un conglomerat care determină neputința lucrurilor și a eului de a se transcende, a cuprinde și a contempla **totul** esențializat al universului. De aceea, condiția umană e limitată la plăsmuiri mistificatoare. Orice fisură a acestui conglomerat, prin care omul ar putea evada în transcendență e umplută cu un substitut al adevărului (un zeu), adevărul în sine rămânând necunoscut: „În fiecare scorbură era așezat un zeu. // Dacă se crăpa o piatră, repede era adus / și pus acolo un zeu. // Era de ajuns să se rupă un pod, / ca să se așeze în locul gol un zeu. // [...] Ai grijă, luptătorule, nu-ți pierde / ochiul, / pentru că vor aduce și-ți vor așeza / în orbită un zeu / și el va sta acolo, împietrit, iar noi /ne vom mișca sufletele slăvindu-l... / Și chiar și tu îți vei urni sufletul / slăvindu-l ca pe străini". (*Elegia a doua. Getica*). Poezia poate fi interpretată și în cheie politică. **Imposibilitatea transcenderii e tragică**, fixat în condiția sa de existență eul poetic se simte captiv ca într-un „ou negru" în care „stă unul lângă altul, nedezlipit, sinele lângă sine" (*Elegia oului. A noua*), sau „Totul e lipit de tot ; / pântecul de pântec, / respirația de respirație, / retina de retină" (*Omul-fantă*). Încercările eului de a se transcende îl situează mereu în altceva, în altcineva, în altunde, **dar nu în absolut**. „Omul-fantă", eventual poetul, ar reprezenta proiecția utopică a înfrângerii acestui dat de existență: „Omul-fantă are îndepărtate origini. / El vine din afară: / din afara frunzelor / din afara luminii protectoare / și chiar / din afara lui însuși".

Pe de altă parte, omul trăiește sub fatalitatea succesivității care nu-i îngăduie să perceapă fenomenele decât secvențial și refuză încercarea de a le contempla și înțelege ca **tot**. Ar fi nevoie de un simț complex, totalizator, care să anuleze această dramatică determinare. Chiar limbajul e succesiune (de litere, cum spune Nichita). De aceea, noi trăim doar iluzia că putem exprima sentimentele în concomitența lor, pentru că, odată comunicate prin cuvinte, ele au și

Scanned with OKEN Scanner

devenit trecut, iar emoția autentică a momentului s-a risipit: „Prima literă a oricărui cuvânt / se află-n trecut, / ultima literă de asemenea. / Numai trupul cuvântului e în prezent. / [...] Iubito, tu, / viața mea despre care / nu pot striga / decât lucruri ale trecutului, — / care-ndată ce sunt / au și fost...".

Elementul ideal care ar putea anula fragmentarismul și nesimultaneitatea ar fi *punctul Aleph*, „din care se vede sensul întregului, / ca și cum ar fi însuși întregul". În poezia lui Nichita Stănescu limbajul tinde spre o asemenea idealitate.

Prin *Laus Ptolemaei*, poetul alcătuiește o mică filosofie despre adevăr și eroare: adevărul e relativ, eroarea e absolută, pentru că, sugerează Nichita Stănescu, istoria științelor înregistrează doar adevăruri contrazise sau dovedite măcar parțial ca eronate. Ptolemeu e sublim, pentru că a formulat primul adevăr esențial care și-a conținut, în proporții egale, eroarea: în concepția sa, pământul era plan și se afla în centrul universului. Filosoful grec a dat o identitate măreață pământului și, deopotrivă, omului: „Când s-a născut Ptolemeu / pământul nu era în nici un fel, / când a murit / pământul era drept ca palma". Cearta poetului cu cei care au modificat condiția primă de existență a pământului are adânci semnificații: „Rațiunea a mutat pământul / din mijlocul existenței / și l-a făcut să se rotească / în jurul soarelui. / Rațiunea a demonstrat aceasta cu cifre, / dar nu și cu înfățișări ale cifrelor". Poetul se simte el însuși vinovat că a „lăsat cu bună știință / minunatul, neverosimilul, nesfârșitul pământ / să devină sferă". Rațiunea a coborât, astfel, condiția de existență a omului din măreția pe care i-o conferea situarea în centrul universului și i-a răpit iluzia că e locuitorul unei lumi care se oferă nelimitat cunoașterii. Fixat, fără nici o justificare, spune poetul, în condiția de „slugă a soarelui", pământul (și omul deodată cu el) și-a pierdut grandoarea. E aici **opoziția dintre cunoașterea rațională și cea afectivă**, similară celei blagiene. Prima, rezultată din „belșugul de timp la îndemână", e **starea contemplativă**; cea de a doua, „a lipsei de timp", e **starea de criză**, proprie omului care ia act de nevești nicia sa și își trăiește viața în regim de urgență, „cu inima".

Astfel întemeiată ideatic și beneficiind de un limbaj liric de o extraordinară forță de sugestie, opera poetică a lui Nichita Stănescu reprezintă cea mai originală construcție poetică a literaturii postbelice.

▲ Repere critice actuale

„Dacă ar fi trăit, cum s-ar fi cuvenit să se întâmple, Nichita Stănescu ar fi împlinit în curând (la 31 martie 2003) 70 de ani. A dispărut însă acum 20 de ani, într-un decembrie posomorât (13 decembrie 1983) lăsându-și opera neîncheiată. Neîncheiată din punctul de vedere al posibilităților talentului său atât de inventiv, imprevizibil și, pe spații condensate, foarte productiv. Altminteri, opera este așa cum este și atât cât este, adică bogată, puternică, fascinantă. Opera unui mare poet care a trăit, cum se spune, adesea, ca un risipitor. Publicăm în ediția de față toate poemele scrise de Nichita Stănescu, inclusiv 700 rămase până acum în publicațiile vremii, și un număr de 67 inedite păstrate în dosarele familiei și ale numeroșilor săi prieteni. În total 3000 de poeme. Mai este posibil ca editorii și cercetătorii poeziei lui Nichita Stănescu să descopere și altele. Sperăm să apară la lumină într-o zi.

Scanned with OKEN Scanner

Până atunci avem ce citi și reciti. Împreună cu Marin Sorescu, autorul celor *11 Elegii* intră într-o colecție („Opere fundamentale") rezervată până acum scriitorilor clasici români. E semnul *clasicizării* lor? Într-un anumit sens, da, vine un moment când modernii răzvrătiți de ieri devin ei înșiși modele pentru generațiile ce-i urmează. Este cazul acestor poeți (și al altora) care, într-o perioadă scurtă de dezgheț politic (anii '60), au reinventat lirismul românesc, în sensul dat acestui termen de Rimbaud.

Rolul lui Nichita Stănescu și al generației sale este esențial în acest proces de renaștere literară. Ei au readus în actualitatea literară românească *modelele modernității* și, în curând, în jurul anului 1970, au deschis calea unei alte sensibilități lirice și, cum ar zice poetul *Necuvintelor*, au impus o altă *vedere* asupra poeziei. O *vedere* și un *stil* pe care, atunci, n-am știut cum să-l numim exact. Mai târziu ne-am dat seama că prin *În dulcele stil clasic* și, apoi, prin poemele ulterioare părăsea *stilul sublim* al modernității, deschizând astfel calea postmodernității. În același sens mergeau Leonid Dimov și Marin Sorescu. O stare de spirit, un mod de a te situa față de lucruri, în fine, o *deliricizare* a poeziei care, mai târziu (prin anii '80), au fost preluate de altă generație de scriitori și introduse într-un program liric (*optzecismul*) în care intră și un element de intertextualitate sau, cum spune unul dintre autorii din această generație, o idee de *texistență*.

Nichita Stănescu anticipase această nouă formulă poetică nu numai prin ultimele sale cărți de poezie (*Epica Magna, Noduri și semne*), dar și prin speculațiile sale teoretice din *Respirări* și *Antimetafizica*. Să ne amintim de acel mic eseu despre *Cuvintele și necuvintele în poezie*, în care el identifică trei grupuri genetice ale poeziei: fonetic, morfologic și sintactic. *Poezia fonetică* se sprijină pe melos și caută efecte incantatorii de tipul «prin vulturi vântul viu vuia». Nichita Stănescu o consideră *primitivă* și o respinge. Cealaltă, *poezia morfologică*, este «o semantică a vederii [care] ne farmecă și ne stampilează memoria». Ea este reprezentată de Arghezi, un poet pe care tânărul Nichita îl studiase atent (vezi caietele lui din vremea studenției) și-l copiase în poeme bine articulate, în structuri fixe, cu un limbaj pitoresc și muzical. Nici acest tip de poezie nu este pe placul autorului *Necuvintelor*. Ce urmează (*tipul sintactic*) ar fi ilustrat tot de Arghezi (un vers emblematic: «trei sau patru-n mal pescari»), dar, mai cu seamă, de rivalul său, Ion Barbu («desăvârșit în această structură poetică»), alt poet pe care tânărul Nichita Stănescu îl frecventase... Nu-l va lua însă ca model liric din pricini pe care le va explica mai târziu. Învățase din *Joc secund* tehnica poetică, dar nu *vederea* (viziunea) lirică. Îi rămâne recunoscător, mărturisește el în *Antimetafizica*, pentru că îi atrăsese atenția asupra faptului că esențial și cu adevărat înnoitor, modern în poezia lui Eminescu nu este *Luceafărul*, ci *Odă-n metru antic*.

O idee pe care Nichita Stănescu și-o va asuma și, cum vom vedea de îndată, o va folosi în teoria lui despre al patrulea tip de poezie, acela pentru care optează în cele din urmă. Este vorba de *tipul metalingvistic* care, fără a elimina totalmente pe cele anterioare, deschide poezia spre altă *vedere* (îi repetăm termenul) și spre alt limbaj liric. Iată cum explică autorul *Necuvintelor* această nouă sinteză lirică [...]: «[...] Versuri situate deasupra metaforei, ignorând orice fel de alambic posibil, acesta îmi pare a fi tipul de tensiune semantică spre un cuvânt din viitor. Necuvintele (ca noțiune) sunt finalitatea scrisă a acestei poezii, superioară ideii de scris»."

(Eugen Simion, Prefață la *Nichita Stănescu. Opere, I, Versuri*, colecția „Opere fundamentale", apărută sub egida Academiei Române, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002)

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie selectivă

Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, ediția a II-a revizuită și adăugită, Editura Cartea Românească, București, 1978.

Ion Pop, *Nichita Stănescu — spațiul și măștile poeziei*, Editura Albatros, București, 1980.

Ștefan Aug. Doinaș, *Lectura poeziei urmată de tragic și demonic*, Editura Cartea Românească, București, 1980.

Ovid S. Crohmălniceanu, *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Editura Cartea Românească, București, 1981.

Alexandru Ștefănescu, *Introducere în opera lui Nichita Stănescu*, Editura Cartea Românească, București, 1986.

Daniel Dumitriu, *Nichita Stănescu. Geneza poemului*, Editura Universității „Al. I. Cuza", Iași, 1997.

Nichita Stănescu, *Opere*, vol.I–III, ediție coordonată de acad. Eugen Simion și îngrijită de Mircea Coloșenco (sub egida Academiei Române), Editura Univers Enciclopedic, București, 2002.

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ "GH. ASACHI" IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE 3

MIHAI EMINESCU
Satira politică
Scrisoarea III 5
Lirica erotică
Dorința 18
Crăiasa din povești 21
Lacul 22
Călin (file din poveste) 24
O, rămâi... 34
Meditația filosofică
Floare albastră 37
Și dacă... 41
La steaua 42
Sonetul elegiac
Trecut-au anii 44

ION CREANGĂ
Snoava și povestea inițiatică
DănilăPrepeleac 48
Memorialistică și ficțiune literară
Amintiri din copilărie 53

I.L. CARAGIALE
Proza fantastică
La conac 67
La hanul lui Mânjoală 69
Schița satirică (universul familiei și al școlii)
Bacalaureat 71
Vizită... 73
D-l Goe 75

TITU MAIORESCU
Direcția nouă în poezia și proza română 79
Titu Maiorescu — întemeietor al spiritului critic și îndrumător cultural 81

IOAN SLAVICI
Nuvela psihologică
Pădureanca 89
Romanul realist de factură rurală
Mara 92

GEORGE BACOVIA
Decor 98
Rar 100
Tablou de iarnă 102
Scântei galbene 103
Vals de toamnă 105

LUCIAN BLAGA
Izvorul nopții 108
Pax magna 110
Pan 111
Dați-mi un trup, voi munților 113
Vara Sfântului Mihai (8 noemvrie) 115

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ "GH. ASACHI" IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE 3

MIHAI EMINESCU
Satira politică 5
Scrisoarea III .....
Lirica erotică 18
Dorința 21
Crăiasa din povești 22
Lacul 24
Călin (file din poveste) 34
O, rămâi... .....
Meditația filosofică 37
Floare albastră 41
Și dacă... 42
La steaua .....
Sonetul elegiac 44
Trecut-au anii .....

ION CREANGĂ
Snoava și povestea inițiatică
DănilăPrepeleac 48
Memorialistică și ficțiune literară
Amintiri din copilărie 53

I.L. CARAGIALE
Proza fantastică
La conac 67
La hanul lui Mânjoală 69
Schița satirică (universul familiei și al școlii)
Bacalaureat 71
Vizită... 73
D-l Goe 75

TITU MAIORESCU
Direcția nouă în poezia și proza română 79
Titu Maiorescu — întemeietor al spiritului critic și îndrumător cultural 81

IOAN SLAVICI
Nuvela psihologică
Pădureanca 89
Romanul realist de factură rurală
Mara 92

GEORGE BACOVIA
Decor 98
Rar 100
Tablou de iarnă 102
Scântei galbene 103
Vals de toamnă 105

LUCIAN BLAGA
Izvorul nopții 108
Pax magna 110
Pan 111
Dați-mi un trup, voi munților 113
Vara Sfântului Mihai (8 noemvrie) 115

Scanned with OKEN Scanner

TUDOR ARGHEZI
Toamnă 118
Descântec 120
Cina 122
Har 124
Mă uit la flori 125
Pasul dulce 127

ION BARBU
Etapa parnasiană
Copacul 130
Etapa baladesc-orientală
Riga Crypto și lapona Enigel 132
Isarlâk 138
Etapa ermetică
Timbru 141
Grup 143

MIHAIL SADOVEANU
Romanul istoric:
Neamul Șoimărești 146
Povestirea în ramă
Hanu-Ancuței 156
Iapa lui Vodă / 157; *Haralambie* / 158; *Balaurul* / 159; *Fântâna dintre plopi* / 160; *Cealaltă Ancuță* / 161; *Județ al sărmanilor* / 163; *Negustor lipscan* / 164; *Orb sărac* / 165; *Istorisirea Zahariei fântânarul* / 166

LIVIU REBREANU
Romanul de observație psihologică
Ciuleandra 169

CAMIL PETRESCU
Drama stendhaliană
Suflete tari 177
Romanul analitic — „Dosarul de existențe"
Patul lui Procust 179

E. LOVINESCU
Istoria literaturii române contemporane 185
E. Lovinescu — modernitatea spiritului critic și autonomia estetică 189

G. CĂLINESCU
Condiția romancierului în viziunea criticului 197
Romanul estetic
Bietul Ioanide 198
G. Călinescu — critic, istoric literar și estetician 201
Istoria literaturii române. Compendiu. Hortensia Papadat-Bengescu 204

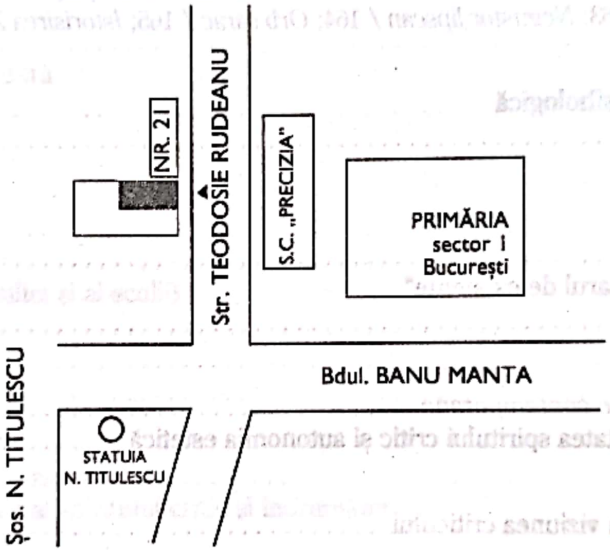
MARIN PREDA
Proza scurtă realist-psihologică
Calul 208
Lumea rurală în viziune epică modernă
Morometii 210
Marin Preda — prezentare generală 218

NICHITA STĂNESCU
Vârsta de aur a dragostei 222
Euridice 223
Frunză verde de albastru 225
De dragoste 228
Evocare 229
Nichita Stănescu — prezentare generală 230

Scanned with OKEN Scanner

Pentru comenzi și informații
adresați-vă la:

Editura CORINT
Difuzare și Clubul Cărții
Str. Teodosie Rudeanu nr. 21
Sector 1, București
Tel: 222.19.49, 223.19.28;
Fax: 222.40.34
E-mail: corint@dnt.ro
Magazinul virtual:
www.edituracorint.ro



Format: 16/70 x 100
Coli tipo: 15

Tipărit la S.C. UNIVERSUL S.A.
Tel. 3.15.17.01. Fax 314.68.42
Str. Brezoianu 23-25, București

Scanned with OKEN Scanner

Dragi prieteni,

Avem plăcerea să vă invităm la **CLUBUL CĂRŢII CORINT.** COMPLETAŢI acest talon cu numărul exemplarelor dorite şi puneţi-l netimbrat în orice cutie poştală.

AVANTAJELE DE A FI MEMBRU AL CLUBULUI CĂRŢII CORINT:

- primiţi periodic catalogul apariţiilor editoriale;
- primiţi cărţile solicitate, prin poştă, direct la domiciliu, iar taxele poştale sunt suportate de editură;
- primiţi câte o carte cadou pentru fiecare nou membru pe care îl aduceţi în clubul nostru;
- dacă veţi comanda până la 30 de exemplare, beneficiaţi de o reducere de 10%;
- pentru comenzi mai mari de 30 de exemplare, beneficiaţi de o reducere de 15%;
- tirajele fiind limitate, acordăm prioritate membrilor **CLUBULUI CĂRŢII CORINT.**

Editura îşi rezervă dreptul de a face modificări de preţ, periodic.

Corespondenţă Răspuns
CR
Se taxează la destinaţie

DESTINATAR:
CLUBUL CĂRŢII
CORINT
CP 1 – 591
Cod poştal: 70700
Tel: (021) 222.19.49
Bucureşti

*La prima comandă făcută de noul membru al **CLUBULUI CĂRŢII CORINT** adus de dvs., primiţi **o carte cadou.***

Menţionaţi ce domenii sau lucrări v-ar interesa să regăsiţi în apariţiile de la Editura CORINT:

.....

EXPEDITOR: ***Nume:*** .....
Adresa: localitate: ..... str: .....
nr: .....bl: .....sc: .....ap: .....cod poştal: .....jud (sect):.....
☎ telefon: .....
Numele noului membru al Clubului Cărţii CORINT adus de dvs:
.....

NR. EX.	TITLU	AUTORI	PRET (inclusiv TVA)
LUCRĂRI AUXILIARE PENTRU EXAMENUL DE BACALAUREAT 2004			
	Limba şi literatura română — bacalaureat 2004	Eugen Simion (coord.), Florina Rogalski, Daniel Cristea-Enache	153 000
	Matematică — bacalaureat 2004	Neculai I. Nediţă, Aurelia Gomolea, Dumitru Săvulescu, Maria Taraş Chirculescu, Nicolae Angelescu	164 000
	Istoria românilor — bacalaureat 2004	Bogdan Teodorescu	104 000
	Geografie — bacalaureat 2004	Octavian Mândruţ	104 000
	Limba engleză — bacalaureat 2004 şi admiterea în învăţământul superior	Arina-Liana Susan	87 000
	Limba şi literatura română — Addenda la manualul pt. clasa a XI-a	Eugen Simion (coord.), Florina Rogalski, Daniel Cristea-Enache	109 000
	Limba română. 80 de teste propuse şi rezolvate	Viorica Gal	107 000
	Limba franceză — Dificultăţi de gramatică şi lexic	Elena Gorunescu	136 000
	Limba franceză. Aprofundare prin exerciţii	Elena Gorunescu	109 000
	Limba franceză. Admiterea în învăţământul superior	Elena Gorunescu	108 000
	Limba franceză. O nouă metodă de gramatică	Mădălina Rusu, Ioan Rusu	152 000
	Limba franceză. Elemente de sintaxă	Ioan Rusu	97 000
	Limba engleză. Curs intensiv	Mariana Ţăranu	119 000
	Limba engleză. Gramatică şi exerciţii	Mariana Ţăranu	108 000
	Limba engleză. Sintaxă gramaticală completă prin enunţuri şi exerciţii	Mariana Ţăranu	98 000
	Istoria României	Mihai Bărbulescu, Dennis Deletant, Keith Hitchins, Şerban Papacostea, Pompiliu Teodor	207 000

Scanned with OKEN Scanner

Lucrarea vine în întâmpinarea elevilor de liceu care vor susține examenul de bacalaureat, punându-le la dispoziție o selecție de texte din opera marilor scriitori români, numiți convențional „canonici", însoțite de pertinente analize și sinteze literare.

Creațiile beletristice alese sunt reprezentative pentru ansamblul operei fiecărui autor și studierea lor generează o cunoaștere mai aprofundată, mai aplicată pe textele propriu-zise, fiindcă recurge la analize detaliate de conținut și de formă artistică. Alături de modelele de analize literare, sunt prezente eseurile de sinteză teoretic-aplicativă și reperele critice actuale, în măsură să le ofere tinerilor absolvenți cele mai noi opinii avizate în domeniul literaturii naționale.

- analize literare
- sinteze monografice
- repere critice
- bibliografie selectivă

ISBN: 973-653-607-6
9 789736 536076

Scanned with OKEN Scanner

NR. EX.	TITLU	AUTORI	PREŢ (inclusiv TVA)
	Istoria României în texte	Bogdan Murgescu (coord.)	164 000
	Medicină. Admiterea în învăţământul superior	Ioana Ariniş, Dan Cristescu, Daniela Bogdan, Monica Raicu	98 000
	Anatomia şi fiziologia omului. Compendiu	Cezar Th. Niculescu, Bogdan Voiculescu, Cristian Niţă, Radu Cârmaciu, Carmen Sălăvăstru, Cătălina Ciornei	191 000
	Limba română pentru examene. Clasele V–XII	Olga Popescu	118 000
	Istorie universală în texte	Minodora Perovici	125 000
	BIBLIOGRAFIE ŞCOLARĂ — CLASICI ROMÂNI		
	Nuvele şi povestiri	B. Delavrancea	49 000
	Neghiniţă	B. Delavrancea	49 000
	Apus de soare	B. Delavrancea	35 000
	Mara	Ioan Slavici	64 000
	Poveşti (vol. I)	Ioan Slavici	46 000
	Poveşti (vol. II)	Ioan Slavici	36 000
	Nuvele	Ioan Slavici	38 000
	Tănase Scatiu	D. Zamfirescu	38 000
	Viaţa la ţară	D. Zamfirescu	59 000
	În război	D. Zamfirescu	53 000
	Povestiri istorice	A. Odobescu	35 000
	Basme	A. Odobescu	33 000
	Pseudo-Kynegetikos	A. Odobescu	49 000
	Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea	Anton Pann	41 000
	România pitorească	A. Vlahuţă	44 000
	Socoteala	A. Vlahuţă	43 000
	Basmele românilor	Petre Ispirescu	38 000
	D-l Goe	I.L. Caragiale	33 000
	Nuvele şi povestiri	I.L. Caragiale	49 000
	Teatru	I.L. Caragiale	64 000
	Chiriţa în provinţie	V. Alecsandri	38 000
	Legende şi pasteluri	V. Alecsandri	41 000
	Amintiri din copilărie	I. Creangă	41 000
	Poveşti şi povestiri	I. Creangă	55 000
	Basme	M. Eminescu	38 000
	Poezii	M. Eminescu	44 000
	Sărmanul Dionis	M. Eminescu	64 000
	Din lumea celor care nu cuvântă	E. Gârleanu	37 000
	Balade şi idile	G. Coşbuc	43 000
	Balade, doine şi basme populare	***	44 000
	Alexandru Lăpuşneanu	C. Negruzzi	36 000
	Jurnal de bord	J. Bart	40 000
	Satire şi fabule	Gr. Alexandrescu	38 000
	Pe drumuri de munte	Calistrat Hogaş	49 000
	Basme române	Gh. Dem Teodorescu	55 000
	Cântarea României	Alecu Russo	33 000
	Moş Teacă	A. Bacalbaşa	46 000
	Legende istorice şi basme	D. Bolintineanu	38 000
	Fabule	A. Donici	43 000
	Răzvan şi Vidra	B. P. Hasdeu	55 000
	Poezii	St. O. Iosif	43 000
	Ciocoii vechi şi noi	N. Filimon	53 000
	Nuvele	N. Gane	43 000
	Poezii	Al. Macedonski	35 000
	Vlaicu-Vodă	Al. Davila	59 000

Scanned with OKEN Scanner